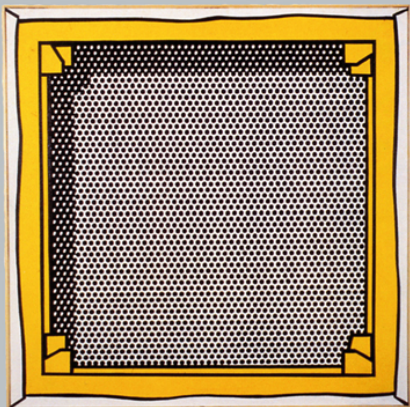




Theodor W. Adorno
Teoria estetica

A cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci



Piccola Biblioteca Einaudi

Theodor W. Adorno

Teoria estetica

**Nuova edizione italiana a cura
di
Fabrizio Desideri e Giovanni
Matteucci**

Einaudi

Introduzione¹

Inattualità di «Teoria estetica».

L'«opus postumum» di Th. W. Adorno. *Teoria estetica*, apparsa postuma nel 1970 presso l'editore Suhrkamp a circa un anno dalla morte del suo autore, è senz'altro l'opera più concettualmente aspra del filosofo francofortese. Non solo per il motivo, di per sé banale, che quanto veniva pubblicato a cura della moglie Gretel e dell'allievo Rolf Tiedemann era una versione ancora provvisoria, ancora in corso di revisione, di un'opera alla quale il fondatore, con Max Horkheimer, della Scuola di Francoforte attendeva, con interruzioni e riprese, da quasi un decennio, per dedicarvisi con concentrata intensità negli ultimi anni. L'asprezza concettuale dell'«opus postumum» adorniano non è imputabile semplicemente all'infarto che lo sigilla come opera incompiuta, non finita. L'asprezza, che ha reso più difficile la ricezione di questo libro rispetto ad altri celebri lavori adorniani come *Minima moralia* o *Filosofia della musica moderna* e finanche alla stessa *Dialettica negativa*, deriva piuttosto dal compito che il suo autore si era visto assegnare dal proprio oggetto: pensare l'opera d'arte dall'interno, spingendola al concetto pur sapendo che essa, già nella sua esistenza e nell'apparenza di cui vive la sua paradossale vita, è qualcosa di altro dal concetto. Pensare l'opera d'arte, senza cedere alle facili sirene dell'empatia e del vissuto, pur tenendo fermo il fatto che c'è un momento di essa che si rifiuta alla riflessività e alla mediazione. Pensare l'arte non in un'astratta essenza o in un apriori, bensì nella complessa fenomenicità delle sue manifestazioni storiche; sapendo però che le opere d'arte non sono integralmente storiche: sono anche un pezzo di natura che persiste e resiste al furore della mediazione fine a se stessa, tutto riducendo a valore di scambio in quello che Adorno chiama il «mondo amministrato». Pensare l'opera d'arte, dunque, nella sua appartenenza al mondo delle merci, ma fino in fondo, ossia come una «merce assoluta» che nega se stessa, non facile asilo di una interiorità e di una soggettività in via di sparizione, bensì «cosa» che si rifiuta alla reificazione. Pensare il negativo che si mostra come il vero e proprio interno dell'opera d'arte contemporanea, secondo quanto

lucidamente esibito nei suoi momenti piú alti, meno consolatori – da Kafka a Beckett, da Schönberg a Boulez –, senza consegnarlo a un'ontologia edificante, ma cogliendovi piuttosto l'attestazione oggettiva che il circolo dell'effettualità non è perfetto e chiuso in se stesso.

Proprio in relazione a quest'ultimo motivo risulta evidente e profonda la connessione tra *Dialettica negativa* e *Teoria estetica*, senza però che la seconda si potesse risolvere in una pura e semplice applicazione della prima. Così come accade per l'ultima *Critica* kantiana – la *Critica della facoltà di giudizio*, che obbliga a ripensare radicalmente il progetto di una filosofia trascendentale delineato nelle prime due –, qualcosa di analogo accade per la *Teoria estetica* in rapporto alla precedente *Dialettica negativa*, fino a mettere in questione il *modus* stesso della scrittura filosofica e la forma della sua organizzazione. In *Teoria estetica* Adorno tenta infatti con somma consapevolezza un *analogon* in filosofia di quella che, nella veste di massimo filosofo della musica moderna, aveva chiamato «nuova musica». Il risultato è un'opera che rende difficile la forma classica dell'introduzione e impossibile quella di una conclusione. Penetrando all'interno dell'arte la logica inesorabile e conseguente di una dialettica che non conosce sintesi e conciliazione, ma solo negazioni determinate, preclude l'idea stessa di uno sviluppo e prefigura la serialità. Fino a produrre una costruzione testuale che non ha un ingresso principale, ma solo impervi accessi in ogni sua sezione. Così come l'unità dell'opera d'arte si rivelava, all'analisi di un pensiero conseguente, un equilibrio instabile che tiene insieme materiali e dimensioni eterogenee, e l'idea di uno sviluppo coerente si mostrava poco piú che una fittizia illusione del fruitore ingenuo, di pari passo la sua analitica interrogazione, in cerca di costellazioni di senso tra momenti reciprocamente irriducibili, non sopportava piú la logica del prima e del poi e ancor meno l'unitarietà di un tema da sviluppare.

In questo quadro *Teoria estetica* si presentava al suo autore come una rischiosa messa alla prova della stessa dialettica negativa: la chance di poterla esibire *in re*. Di qui tutte le difficoltà a dare un assetto definitivo al complesso dei materiali analitici di cui l'opera era venuta a consistere. Secondo quanto scrive lo stesso Adorno

all'amico Marcuse nel gennaio 1969, parlandogli della difficoltà di venire a capo del suo libro di estetica in particolare per quanto riguardava la disposizione dei materiali, ormai «come conseguenza della critica della *philosophia prima*» egli poteva scrivere solo in modo «paratattico»².

Una necessità non solo interna, intrafilosofica, quella della paratassi. Una necessità a cui costringe la cosa stessa, trattandosi di cogliere l'in sé dell'opera d'arte come oggetto che contiene al suo interno la società e la complessione storica, nel momento in cui esplodono e implodono le categorie estetiche tradizionali, soprattutto se considerate nella forma di coppie oppositive destinate a conoscere la loro conciliazione nell'opera d'arte; categorie, appunto, quali forma e contenuto, unità dell'opera e pluralità dei materiali, tecnica costruttiva ed espressione, apparenza estetica e contenuto di verità.

«*Teoria estetica*» e il territorio della filosofia. In quanto opera non finita *Teoria estetica* condivide la sorte di altre opere postume del Novecento filosofico: quella di esercitare un'enorme influenza nonostante la loro incompiutezza, se non altro in forza del carattere dirompente del progetto alla loro origine e della feconda tensione concettuale innescata dal rapporto tra quanto di tale progetto si lasciava intravedere e la sua parziale realizzazione; un'influenza capace, in taluni casi, di mettere in questione la forma e il senso stesso del lavoro filosofico. Proprio a tale riguardo *Teoria estetica* può essere senz'altro inserita in un ristretto numero di opere postume della filosofia novecentesca, del quale fanno parte i *Passages parigini* di Walter Benjamin e le *Ricerche filosofiche* di Ludwig Wittgenstein, due opere così apparentemente distanti eppure così prossime, sia in un comune antiessenzialismo e antinormativismo metodologico sia nella svolta che entrambe imprimevano, da versanti senza dubbio diversi, al modo di considerare l'intreccio tra linguaggio, forme di vita e forme storiche (avvicinate certamente, a tale riguardo, dal comune riferimento alla morfologia goetheana). Rispetto a queste due grandi opere postume, decisive e in diversa misura incompiute, *Teoria estetica* è senz'altro più affine a quella dell'amico Benjamin. Di Wittgenstein pare conoscere o almeno considerare solo il *Tractatus*, rispetto al quale persiste in un radicale fraintendimento già delineato nella

prolusione programmatica del 1931 su *L'attualità della filosofia*, dove il *Tractatus* è posto in continuità con il neopositivismo del Circolo di Vienna.

Come testimonia lo scambio epistolare con Benjamin intorno al progetto del *Passagenwerk*, Adorno vedeva nel lavoro dell'amico l'unico pezzo di «filosofia prima» ancora concesso, mirando esso non a dimostrare qualcosa, ma semplicemente a lasciar parlare i fenomeni della vita storica propria della modernità (di cui il *passage* della Parigi del XIX secolo diviene l'epitome) al solo scopo di “salvarli” nella memoria. Proprio da questa osservazione Adorno deriverà l'impossibilità stessa di un lavoro filosofico che potesse avere il carattere di un inizio radicale sia nel senso del fondamento o dell'apriori sia in quello dell'immediatezza. Eppure, a onta di ciò, l'ultima opera di Adorno non si chiama “Teoria dell'arte” (come avrebbe suggerito il suo oggetto), bensì *Teoria estetica*. A chiarirne il motivo è quanto egli scrive in una famosa lettera a Benjamin del 20 maggio 1935, dove non si dice affatto interessato a difendere lo spazio di autonomia dell'arte, ma piuttosto a una «liquidazione dell'arte [...] in senso infraestetico». Un'affermazione, quest'ultima, da intendere nella sua radicalità e quindi come cellula germinale di quella che sarebbe divenuta, molti anni dopo, *Teoria estetica*. Nel senso, appunto, che sin dalla metà degli anni Trenta Adorno non intende l'estetica nei confini angusti di una disciplina o comunque di una branca della filosofia, bensì come lo spazio decisivo in cui mettere in gioco la potenza critica del pensiero filosofico, in quanto è proprio in tale spazio che il nodo del rapporto tra immediatezza e mediazione si stringe nella forma di una reciproca negatività.

La mediatezza densa di determinazioni concettuali che caratterizza la vita percettiva fin nella sua tessitura storico-sociale rende così impossibile, agli occhi di Adorno, una descrizione dei caratteri dell'esperienza in maniera fenomenologicamente “pura”. Seppur in molte analisi relative ai livelli di senso dell'opera d'arte, e alla dialettica tra realtà e irrealtà che l'attraversa, siano evidenti i debiti nei confronti della tradizione fenomenologica, netta è la distanza da Husserl, come aveva confermato il libro del 1956, maturato negli anni dell'esilio. Proprio in virtù dell'impossibilità di definire e analizzare una coscienza pura, quella estetica si offre come una soglia decisiva in cui la teoria, che si alimenta di analisi concettuali,

può farsi “critica”. Come nel carattere di soglia della sensazione si impone l’altro dalla coscienza quale «un pezzo di natura che non si lascia ridurre alla soggettività»³, qualcosa di analogo avviene nella considerazione dell’opera d’arte come un pezzo di «storia naturale» o di «natura storica» dove i due termini emergono polemicamente nel legame “estetico” che li congiunge. Lo spazio estetico, quale crisi permanente di ogni possibilità di intuizione eidetica, che certamente riguarda il destino e la natura del soggetto senza risolversi in ciò, scaturisce così dall’interno del «primato dell’oggetto» e dunque dall’interno delle mediazioni e della riflessività proprie di ogni opera d’arte e in particolare di quella consapevole della crisi moderna. A questo proposito, come recita una luminosa frase di *Teoria estetica*, le opere d’arte fanno quanto la natura vorrebbe ma si mostra impotente a fare: «aprono gli occhi» (*infra*). L’aprire gli occhi in cui esse riescono non ha più, però, il senso quieto della contemplazione: è un’apertura dolorosa alla quale non è estranea la fatica e la pena del concetto.

Nessun intento restaurativo-disciplinare conduce Adorno a concepire la sua analitica riflessione su carattere e destino dell’opera d’arte nella modernità nella forma di una teoria “estetica”. Il termine “estetica” va qui inteso nella sua forza letterale, indice di quello spazio tanto dell’esperienza quanto del concetto in cui le tradizionali categorie estetico-filosofiche si mostrano in una interrelazione dialetticamente sovversiva di ogni possibilità sia di definire una qualche essenza dell’arte (trasformando *Teoria estetica* in una “Teoria dell’arte”) sia di imboccare la scorciatoia del circolo crociano tra intuizione ed espressione. Opera sommamente meta-disciplinare, nel suo intendere l’estetica come modalità costitutiva dell’intero territorio della filosofia anziché come una sua delimitata regione, l’opera di Adorno è parimenti inassimilabile ai principali approcci filosofici all’opera d’arte a lui contemporanei: dall’ontologismo heideggeriano all’ermeneutica gadameriana, dal formalismo strutturalista alla critica dell’ideologia propria dello hegelomarxismo di Lukács. Se da queste due ultime posizioni teoriche Adorno marca esplicitamente la distanza sottolineandone l’unilateralità, senza per questo proporsi mai la via illusoria di una reciproca integrazione dei due punti di vista, la distanza da Heidegger – almeno in quest’opera – è segnata in una maniera

oggettivamente virtuale. Alla nozione heideggeriana di arte come «messa in opera della verità» pur nel gioco tra nascondimento e disvelamento, Adorno oppone, infatti, che l'arte è piuttosto messa in opera dell'apparenza e solo in questa sfera, e nella dialettica storicamente determinata tra società e natura che la costituisce, si può cogliere nell'opera un contenuto di verità. Un contenuto di verità che non riguarda il linguaggio, tantomeno il linguaggio come espressione della verità storica di un popolo (secondo il dettato heideggeriano, pur così vicino a una pura e semplice ideologia), bensì quanto al linguaggio si sottrae: quell'ostinato mutismo dell'opera in cui risiede il carattere enigmatico del suo paradossale carattere di "cosa". La verità dell'opera d'arte non può così consistere, per Adorno, nella sua natura ermeneutica e nella libertà dell'interpretare che tale natura rende possibile, come si sostiene in quella che Habermas ha chiamato l'urbanizzazione della provincia heideggeriana da parte di Gadamer; consiste, piuttosto, nel suo puro mostrarsi e dunque in quel carattere «senza espressione» che nega una sua risolutiva traduzione nell'orizzonte della linguisticità e dell'espressività, facendo così toccare al pensiero le intime aporie dell'*aisthesis*: della presa percettiva.

Quella di «senza espressione» è un'idea che Adorno riprende dal sommo saggio giovanile di Benjamin sulle *Affinità elettive* di Goethe. Al pari della bellezza, l'opera d'arte qui lascia intendere il suo contenuto di verità nello spegnersi dell'apparenza di cui vive: in tale spegnersi affiora quel "senza espressione" che decreta la morte di ogni intuizione. Così l'enigmaticità dell'opera d'arte, lungi dall'alimentare una lettura simbolica di essa come se nell'arte sopravvivesse positivamente il mito, viene per Adorno a coincidere con il suo carattere di maschera mortuaria. Come il lettore si accorge ben presto, il nome di Benjamin non è presente nella *Teoria estetica* solo per l'idea del "senza espressione" o per quella relativa all'aura e al suo venir meno nell'epoca della riproducibilità tecnica (a proposito della quale Adorno si differenzia esplicitamente da Benjamin). La presenza di Benjamin è molto più forte: è quella di un interlocutore privilegiato, come se in *Teoria estetica* Adorno riprendesse le fila di un dialogo interrotto dalla morte dell'amico, e insieme è quella di un classico accostabile per la ricchezza di rimandi espliciti e impliciti solo ai nomi di Kant e di Hegel, di Beethoven e di Baudelaire, di Valéry e di Beckett.

Dialettica della «mimesis» e atematismo. Per la solitudine che la contraddistingue, per l'eccentricità che la caratterizza nel panorama filosofico della seconda metà del Novecento, questa grande "incompiuta" adorniana può essere letta oggi in due modi, forse nient'affatto complementari: come un esito o come un punto di partenza. Come l'esito della "teoria critica", ossia come esito di quella diagnosi del moderno già delineata nella *Dialettica dell'illuminismo*, oppure come un punto di partenza, ossia come l'inizio di una riflessione post-dialettica (dopo, cioè, che la dialettica stessa si è mostrata "negativa") sul rapporto tra il razionale e l'estetico, tra la *ratio* e la *mimesis*. Per seguire questa seconda alternativa – la meno consona con una facile attualità e, insieme, la più feconda di sviluppi – è necessario prendere sul serio il rapporto tra il titolo e lo stile dell'opera, in particolare il suo andamento paratattico, che trasforma in direzione dell'atematismo il territorio tematico costituito dall'opera d'arte. È come se nel legame, per certi aspetti esplosivo, tra l'unità tematica dell'opera e il suo paradossale sviluppo analitico Adorno mettesse alla prova il senso stesso della teoria e con esso, letteralmente, il suo carattere estetico. Innescando una dialettica autoriflessiva all'interno dell'opera d'arte, il pensiero estetico di Adorno agisce, così, più in un senso dissolutivo del suo oggetto che in un senso finalisticamente (ri)costitutivo. Non dunque come un procedere del pensiero verso l'opera d'arte e il suo «contenuto di verità», bensì come un movimento eccentrico da essa, quasi nella forma musicale di una fuga. Solo in questo modo, del resto, il pensiero sembra poter assumere dall'interno, senza nessuna pretesa d'annessione, l'istanza mimetica come un'istanza d'affinità con il non-identico. L'opera d'arte si configura, in questa assunzione, più come un campo di forze, del quale di volta in volta si deve attivare una determinata polarità, che come una formazione quasi-organica nella sua individua realtà. La polarità genera tensione e quale «tensione tra gli elementi dell'opera d'arte» (*infra*) Adorno intende lo spirito che si manifesta nell'opera. Ma si manifesta, appunto, interamente nella modalità di un processo in cui essa si risolve dissolvendosi: «lo spirito [dell'opera] è processo e dunque è l'opera d'arte» (*infra*).

Mimesi e razionalità, costruzione ed espressione, apparenza e verità, tecnica e natura sono alcune delle polarità, analizzando le quali Adorno dissolve l'unità tematica dell'opera d'arte per curvare

il senso stesso del suo lavoro verso l'atematismo, segnando il trapasso dell'opera d'arte come forma e costruzione nella questione dell'esperienza e del suo "naturalismo". Qui l'autore cerca di realizzare nel terreno della massima astrazione concettuale quel programma di una filosofia atematica che, almeno *in nuce*, aveva colto negli scritti di Benjamin, accostandoli allo spirito della "nuova musica". Come quest'ultima «non ammette più la distinzione di tema e sviluppo e invece ogni pensiero musicale, anzi ogni suono di esso è ugualmente vicino al centro, così anche la filosofia di Benjamin – per Adorno – è "atematica"», nel senso, appunto, che «non conosce nel suo interno tempi di sviluppo e riceve la sua forma dalla costellazione dei singoli enunciati»⁴. Ma in Benjamin a far da argine a uno sviluppo della filosofia in direzione dell'atematismo – e quindi verso una sua esecuzione in senso puramente "aforistico", come invece sembra credere l'amico – v'è la fedeltà a una teoria linguistica delle idee che, anche nella fase più tarda della sua ricerca, flette il suo pensiero nel compito etico-messianico di salvare il *concretissimum* fenomenico afferrando tempestivamente il lampeggiare in esso dell'idea. L'argine di una teoria delle idee è eroso in Adorno fino a negativizzarsi radicalmente, e il pensiero deve muoversi in esso come teso all'interno di una doppia negatività: quella dell'idea di natura e quella dell'idea di conciliazione. Da ciò deriva tanto il carattere negativo della dialettica quanto la stessa ou-topicità dell'arte. L'opera d'arte, tale solo in quanto mimesi di se stessa («La mimesi delle opere d'arte è somiglianza con se stesse»; *infra*), è appunto mimesi e dunque ripetizione della propria negatività: perfettamente ou-topica nel fallimento che la necessita. Ma arrestarsi all'argomento dell'opera d'arte come ou-topia negativa (e quindi, letteralmente, come ripetersi della negazione in una dialettica senza esito) significa ancora permanere nel territorio tematico di *Teoria estetica* e rinunciare a cogliere il momento stesso della sua dissoluzione e, dunque, il senso stesso in cui (e di cui) essa si fa "teoria". Solo con quest'ultimo passo, in altri termini, sarà possibile cogliere come Adorno continui il suo dialogo con il pensiero benjaminiano intendendo realizzare l'atematismo filosofico in una dialettica dell'*aisthesis* e, dunque, in quella relazione autoriflessiva tra la percezione, il concetto e il suo "altro" nella quale si costituisce l'esperienza.

Aporia dell'estetico e brivido arcaico. Per intendere quest'ultimo passaggio è necessario oltrepassare l'ambiguità semantica che caratterizza in Adorno l'impiego stesso del termine "estetica" come equivalente di una riflessione filosofica sull'arte: riflessione «sul diritto dell'arte a continuare ad esistere» (*infra*), messa in questione del suo «contenuto di verità» e infine questione stessa della manifestazione dello spirito. È necessario, insomma, oltrepassare la dialettica dell'estetica tradizionalmente intesa e vedere come al suo interno si apra una dialettica dell'estetico *stricto sensu*. Si tratta, in altri termini, di focalizzare gli stessi presupposti critico-cognitivi e quindi estetico-percettivi della questione dell'opera d'arte. È appunto in virtù di tali presupposti che l'andatura della teoria si fa «quasi cieca» (*infra*), ed è qui che il senso dell'*opus* adorniano si rivela come un movimento atematizzante che dalla dialettica interna all'opera d'arte conduce alla quasi cecità della teoria e, insieme, al nodo aporetico dell'*aisthesis*. Il senso dell'opera adorniana si potrebbe così riassumere in questi termini: dalla diaporetica dell'unità enigmatica dell'opera d'arte all'aporetica della percezione. È in questo nodo che si fronteggiano direttamente *ratio* e *mimesis*, ed è in questo fronteggiarsi – inerente alla stessa costituzione dialettica dell'esperienza estetica – che Adorno interroga in un senso quasi trascendentale la stessa possibilità della coscienza.

La scissione immanente alla sintesi della coscienza, la sua revoca interna in una protodialettica negativa che assume il volto della *mimesis*, è quella implicita nell'*aisthesis*. E ciò in un senso ancor più radicale dell'impossibilità per la coscienza – già esposta nella *Fenomenologia dello spirito* di Hegel – di salvare il "questo-qui" della sensazione. La sensazione non può salvare il *tode ti* per il fuggire della cosa stessa, ancor prima che questa divenga un affare interno della coscienza. Da questo fuggire o ritirarsi in sé della cosa nasce la necessità dell'immagine: «il modo estetico di comportarsi è la capacità di percepire nelle cose più di quel che sono» (*infra*). Questo "di più" – l'eccedenza immaginativa dell'*aisthesis* in quanto sensazione-percezione che ha il suo momento attivo nello «sguardo sotto cui ciò che è si muta in immagine» (ivi) – nasce da un difetto: il suo immaginare deriva da una necessaria cecità rispetto alla cosa, dall'impotenza rispetto al suo dileguarsi.

A tale proposito Adorno osserva come il comportamento estetico, con il nodo problematico del carattere di soglia della sensazione in esso contenuto, non possa essere ridotto a qualcosa di «completamente residuale» (*infra*): a residuo di un'esperienza arcaica. Ciononostante tende a interpretare la non residualità dell'estetico soltanto come un *quid* che viene «conservato nell'arte e di cui l'arte ha irrinunciabile bisogno». La non residualità dell'estetico – nel suo eccedere la cosa nell'immagine – sarebbe attestata nell'arte in un senso quasi monumentale: *memento* di «quanto da tempi immemorabili la civilizzazione ha brutalmente tagliato via, ha soffocato assieme alla sofferenza degli uomini per ciò che è stato loro estorto». Eppure quel *quid* di estorto «si esprime già nelle forme primarie della mimesi» (*infra*). Pertanto il dolore è quello implicito nel momento di necessaria passività dell'*aisthesis*. La violenza e la perdita sono interne a quest'ultima e la *mimesis* è una risposta: un compensare la perdita, un suturare la ferita sensoriale mediante l'immagine, mentre l'esperienza stessa è costituita dal sedimentarsi di tali ferite. Non è più in questione, allora, l'estetico quale substrato arcaico dell'esperienza che riaffiora memorialmente nell'arte, bensì come lo strato-soglia tra identico e non-identico nella cui connessione si costituisce la stessa esperienza: uno strato strutturalmente e letteralmente bio-logico, nel senso che qui si può intendere la cesura del *logos* rispetto alla naturale immediatezza del *bios*. Il «comportamento mimetico» come impulso del «farsi uguale a qualcosa d'altro» che precede le «immagini protostoriche», le precede sia in senso filogenetico che ontogenetico. Per questo non bisogna confondere il mutamento di funzioni della *mimesis* con il suo divenire priva di funzioni: il comportamento mimetico continua a esercitarsi già nel modo con cui si risponde a uno sguardo. Nella persistenza del mimetico si attesta che non tutto è soltanto *techne*.

C'è mimesi solo in relazione all'alterità: si mima ciò che non si è. Da qui deriva la sua differenza-distanza dal puro ri-produrre. Quest'ultimo, il riprodurre, è più questione dell'autonomia della *techne* che della *mimesis*. Seppur bisogna dire che anche la *mimesis* «è una specie di produzione» come leggiamo nel *Sofista* platonico (*Soph.*, 265b), nel suo strato bio-logico lo è come *poiesis* improduttiva: al limite dell'a-intenzionalità, alla soglia dell'*aisthesis*. Per cui è proprio nell'arte come *techne* dell'irriproducibile – in

quella che Kant chiama arte bella: nel suo carattere di quasi-natura – che si mostra in aporetica unità il rapporto tra *techne* e *mimesis*. A questo proposito Adorno sembra debitore del Valéry che intende il bello come quanto esige «l'imitazione servile di ciò che è indefinibile nelle cose». Solo che, ancora una volta, si tratta di cogliere la tensione tra questo “indefinibile”, la sua indeterminabilità (il suo carattere sfuggente e incommensurabile) e la sua *mimesis*. Tale tensione è colta perfettamente da Adorno, nel momento in cui sottolinea la non intenzionalità dello spirito dell'opera d'arte come «Mnemosyne»: *memoria involontaria* del brivido arcaico nella sua obiettivazione mimetica. Il brivido stesso è una sorta di prima *mimesis* ancora tutta sotto il segno della passività: impulso intrinseco al corpo come *organon* immediato⁵; quell'impulso che “mette in moto” il comportamento estetico come qualcosa d'irriducibile alla dimensione logo-tetica dell'Io. Così «alla fine il comportamento estetico andrebbe definito come la capacità di rabbrivire in qualche modo, come se la pelle d'oca fosse la prima immagine estetica» (*infra*). La coscienza che dimentica questo brivido è «reificata» non solo perché s'illude di liberarsi della sua origine, ma anche perché così diviene immemore della sua stessa natura, in un senso più esteso di quanto si potrebbe pensare: «ciò che più tardi si chiama soggettività», distaccandosi dalla cecità aintenzionale del brivido, «è al tempo stesso il vero e proprio dispiegarsi di quest'ultimo» (*infra*). Il dispiegamento di quell'urto con l'in sé della cosa, dell'esser toccati dal non-identico, da ciò che per l'identità soggettiva resterà sempre “altro”.

Alla luce di questo rapporto di reciproca implicazione tra la mimesi e il non-identico si chiarisce la stessa idea di affinità come implicante una dialettica tra spirito e natura ancora più radicale di quella tra *Aufklärung* e mito. C'è *affinitas* e dunque verità solo nel presupposto dell'alterità che si annuncia nell'*aisthesis*, ma ritraendosi in sé. Quanto osservato da Adorno in conclusione al suo grande saggio su Hölderlin, ossia che senza l'affinità, come voleva Platone, non è possibile l'esperienza dell'altro⁶, nella prospettiva di *Teoria estetica* può esser rovesciato nel suo opposto. L'*affinitas* suppone, quindi, sia l'esperienza del confine, dove si annuncia la comunità con l'irriducibilmente altro, sia l'oscuro fondo naturale di ogni eterogeneo. Appunto di questa *affinitas* può esservi soltanto *mimesis* come l'unica possibilità di una *methexis*, di una

partecipazione, alla sua oscurità e, dunque, al suo carattere incommensurabile, improducibile: non oggetto del produrre tecnico-artistico. O meglio, oggetto dell'arte come *mimesis* improduttiva della natura e non come sua "perfezione": *mimesis* di qualcosa che non c'è. Di conseguenza la natura, alla cui *imago* l'arte si abbandona, ancora non c'è affatto; «nell'arte è vero qualcosa che non-è» (*infra*). Di qui il carattere di apparenza della sua stessa verità: l'opera d'arte è «cosa che nega il mondo cosale» (*infra*) e dunque nega se stessa, ma per rammemorare il brivido che la potenza della cosa in sé – come un Altro che «non è unità e concetto, ma qualcosa di plurimo» (*infra*) – ha lasciato come traccia nell'esperienza. Qualcosa d'analogo possiamo osservarlo del bello – e Adorno lo fa a più riprese; in questo caso il carattere d'apparenza, che ancora ha a che fare con il terribile, è tutto interno all'*aisthesis*: è l'immagine che ce lo rende sopportabile sostituendo il suo sottrarsi, misurando *apparentemente* la sua incommensurabilità. Quest'immagine – lo stesso carattere di apparenza del bello – è *mimema* di qualcosa che non c'è; *mimesis* la cui negatività è indifferente al "non più" e al "non ancora", crisi immanente a ogni sintesi.

È dunque nell'ineliminabile distanza tra la *mimesis* negativa all'origine del fare artistico e la necessaria dimensione tecnico-produttiva del suo procedere che l'opera d'arte si fa memoria di questa stessa distanza: *Mnemosyne*. E solo in virtù di tale premessa si può quindi anche intendere la definizione adorniana della «facoltà mimetica» come facoltà dei fini in quanto «*raison d'être* della *raison*» (*infra*). La *ratio* memore della sua origine mimetica è la *ratio* memore della verità come *affinitas* e in ciò suppone una forma della coscienza non scissa dalla propria intima scissione. «Nella coscienza che lo spirito ha di sé come natura in sé scissa – leggiamo in *Dialettica dell'illuminismo* – è la natura che invoca se stessa, come nella preistoria, ma non più direttamente col suo nome presunto, che significa onnipotenza, come *mana*, ma come qualcosa di mutilo e cieco»⁷.

Nel dare voce a una tale invocazione l'arte si fa critica immanente della schizofrenia di una razionalità "tecnica" amusicae, dunque, immemore. Il potenziale di tale critica, però, sta già in quello che Adorno chiama il «comportamento estetico», ossia nella sensazione

e in particolare nel suo carattere immediatamente e dolorosamente mutilo e cieco rispetto all'altro da cui sorge. La "teoria estetica" è il tentativo di convertire in paradosso questa cecità: di attraversarne dialetticamente la soglia. In quanto "memoria della natura nel soggetto" tale tentativo può ancora oggi mostrare tutta la sua "inattuale" criticità.

Per una mappa concettuale di «Teoria estetica».

Logica dialettica negativa. *Teoria estetica* ha un'ambizione a suo modo sistematica. Seguendo precisi fili conduttori intende, cioè, attraversare sistematicamente l'intero territorio dei problemi estetici. Ma poiché tali problemi "fanno sistema" di per sé, diventa difficile individuare un vero e proprio punto di inizio. Tale difficoltà, come già detto, si riflette nella paratassi di *Teoria estetica*, le cui parti hanno tutte un'eguale distanza dal centro teoretico e, inoltre, sono reciprocamente intrecciate. È però significativo, per comprendere il senso negativo della dialettica di Adorno, il fatto che nello scrivere un libro di estetica egli abbia provato l'imbarazzo che invece Hegel, nume tutelare di una dialettica positiva, ha dovuto affrontare nella *Scienza della logica*. In Hegel era la ragione nella sua affermativa auto-identità ciò da cui doveva emergere la tessitura dialettica della realtà⁸. In Adorno, invece, tale tessitura affiora in virtù dell'antitesi ineliminabile tra il pensiero e ciò a cui esso si volge, nella misura in cui quest'ultimo non si risolve senza residui nel pensiero stesso a causa della propria irriducibile eterogeneità, della propria negatività. Ed è appunto nell'estetico, sede del particolare, che si fa eclatante l'insufficienza del pensiero universalizzante, la sua contraddizione immanente, la sua legge dialettica⁹. Si potrebbe quindi dire che ciò che per una dialettica affermativa è esclusivamente problema del *logos*, diventa per una dialettica negativa problema dell'*aisthesis*. Pertanto, una filosofia che, nel farsi carico di tale problema, diventa una "teoria estetica", delinea di fatto una sorta di logica in negativo, o meglio *ex negativo*.

Il parallelo con lo Hegel della *Logica* permette anche di fissare un plausibile punto di attacco per la paratassi di *Teoria estetica*. La pura affermatività della dialettica positiva ha suggerito a Hegel, com'è noto, di partire con la categoria più generale, e insieme più astratta, nell'architettura della *Logica*: la categoria dell'essere. Per converso,

la negatività della dialettica adorniana lo induce a partire dalla concretezza massimamente effettuale dell'estetico: la realtà sociale dell'arte all'altezza storica di *Teoria estetica*, con cui – ancora hegelianamente – si apre e si chiude il testo vero e proprio. Ciò non ha sempre giovato alla ricezione del volume. Infatti, ha indotto molti lettori a privilegiare quegli aspetti dell'opera, innegabili ma parziali, che condiscono la polemica adorniana con lo *status quo* dell'arte del secondo Novecento, trascurando la connotazione precipua della sua riflessione, che appare quella di una logica dell'estetico e dell'artistico in chiave di dialettica negativa. Certo, una logica non olimpica né rasserenante; certo, ancora, una logica che si porta addosso l'ombra della propria irrealizzabilità, dal momento che il campo dell'estetico e dell'arte è per Adorno del tutto eterogeneo rispetto al concetto determinato e alla pura discorsività. Eppure, proprio la presunzione di una logica “seconda” ma non secondaria, alternativa a quella della concettualità discorsiva, rappresenta forse il momento più alto della proposta consegnata a *Teoria estetica*.

Di tale proposta si cercherà qui di offrire non già un'improbabile sintesi, né tanto meno un riassunto, bensì un filo conduttore tra i maggiori plessi concettuali (*Opera d'arte come cosa oggettiva e come campo di tensioni*; *Concordanza, manifestazione*; *Natura, mediazione soggettiva*, “*apparition*”; *Mimesi e costruzione*; *Il carattere ancipite dell'opera d'arte*; *Carattere d'enigma e contenuto di verità*; *Filosoficità dell'estetica*), in modo da comporre una sorta di quadro sinottico nella prospettiva di una vera e propria mappa concettuale di *Teoria estetica*.

Opera d'arte come cosa oggettiva e come campo di tensioni. Il senso dell'impostazione sopra delineata diventa particolarmente evidente nel modo in cui Adorno interroga lo statuto dell'opera d'arte. Fulcro della descrizione adorniana è la peculiare oggettività che governa immanentemente le creazioni artistiche. Non si tratta di un'obiettività positiva, ossia di una determinatezza a sé stante che si contrapporrebbe meramente al soggetto. L'opera d'arte è cosa oggettiva (*Sache*) in quanto irradia e scandisce a partire da sé le misure della propria necessità. A rendere riuscita una creazione artistica non è pertanto la conformità a contenuti esterni rispetto all'opera d'arte, si tratti di elementi obiettivi fattuali, di elementi

ideali e concettuali o di elementi mentali. La riuscita oggettiva coincide piuttosto con l'assoggettamento a un processo costitutivo che è posto nella e dalla cosa stessa, rispetto a cui va misurata la concordanza anche di elementi obiettivi di qualunque provenienza, così come di componenti di per sé ascrivibili alla soggettività coinvolta nel divenire dell'opera. In questo senso, l'opera d'arte come un magnete istituisce un campo di forze in sé conchiuso, una monade, ove viene meno la contrapposizione tra soggetto e oggetto che vige nella conoscenza. Tanto le componenti oggettuali quanto quelle soggettuali subiscono una trasformazione radicale diventando parti di un intero qualificato artisticamente. In chiave dialettica, ciò significa che nell'opera d'arte sussiste una immediatezza che è di necessità mediata. Quel che si mostra porta i segni indelebili della trasfigurazione che ha subito per mostrarsi, e dunque non vale in sé.

Adorno parte da qui per polemizzare contro le estetiche che assumono come pura immediatezza, come datità ultima rispetto a cui stimare la riuscita dell'opera d'arte, elementi di ordine formale o di ordine contenutistico-concettuale. In questi casi, oltre che alla tendenziale assolutizzazione di forma o contenuto, si assiste alla determinazione statica di forze che, invece, cooperano alla realtà dell'opera d'arte in una reciproca tensione. L'arte, luogo di un divenire e non dell'essere, rivela l'insufficienza di tutte le categorie di analisi e di critica che arrestano la dinamicità delle componenti. Sul piano lessicale, questa dinamica di tensione mai sopita viene espressa dal verbo *austragen*, che indica il dar corso ai conflitti e agli urti, ai dissidi e alle discrasie che non "generano", ma *sono* l'opera d'arte, e che dunque non vanno composti in un armonico quadro statico né nell'arco della produzione artistica né nel processo dell'interpretazione critica. La legge che governa ciascuna opera d'arte è pertanto una logica conflittuale che agisce già nella costituzione dell'opera, ben prima di qualsiasi considerazione ideologica su di essa. La polemica con Brecht e con Lukács che attraversa per intero *Teoria estetica* è sintomo eclatante di tale concezione.

Concordanza, manifestazione. La compaginazione rigorosa delle opere d'arte, pur non strutturandosi attraverso giudizi o concetti, si svolge secondo una sorta di procedimento deduttivo. Il suo fulcro è

quel principio di concordanza (*Stimmigkeit*) delle varie parti dell'opera d'arte in base al quale ogni momento presente nell'intero deve scaturire dagli altri, anzi deve essere richiesto dagli altri. Sarebbe però sviante eguagliare tale concezione a un mero formalismo. Il nesso che articola immanentemente le parti nell'intero emerge, infatti, dai materiali stessi di cui l'opera d'arte si compone. Materiali nel senso della materia concreta di cui è fatta l'opera; materiali, però, anche nel senso della materia trattata (*Stoff*) che ne costituisce l'argomento. La configurazione di tali materiali è ben altro che una disposizione ordinata. È, piuttosto, instaurare una costellazione di centri di tensione da cui scaturisca il "dire" dell'opera. Un "dire" che non è discorso su qualcosa, poiché coincide con il manifestarsi delle dinamiche stesse in cui si concretizza la logica dell'opera d'arte.

La manifestazione (*Erscheinung*) diventa così concetto cardine di *Teoria estetica*. Essa indica la paradossale unità, in una creazione, tra ciò che è fuggevole e ciò che è conservato. Ciò che è fuggevole rivela la propria fugacità solo se vive della manifestazione, evitando di fungere da sintomo di qualcosa di sussistente al di là della manifestazione. Il manifestarsi in sé è quello proprio, ad esempio, dei fuochi d'artificio che, nell'attimo del loro brillare, configurandosi svaniscono irrimediabilmente. È una tale fugacità che elude le logiche di dominio vigenti, le quali ipostatizzano le oggettualità al fine di renderle funzionali e interscambiabili nel consumo. Ecco perché l'opera d'arte nel suo carattere di apparenza (*Schein*) attesta la persistenza di quel che è negato dalla realtà sociale. La radicale gratuità della manifestazione diventa l'unica protesta praticabile contro il mondo totalmente amministrato.

Natura, mediazione soggettiva, "apparition". La manifestatività rende l'arte, per Adorno, rifugio estremo della natura non asservita allo sfruttamento razionale borghese. Ogni opera d'arte riproduce, cioè, l'apparire di un ente che si profila al di fuori del nesso della dominazione (*Beherrschung*). Essa imita la *natura naturans*, non già ritagli di *natura naturata*. Perciò Adorno vede nell'arte il salvataggio dell'apparenza e della natura conseguito in forza di dinamiche del tutto estranee a quelle della conoscenza soggettivisticamente connotata. La natura, come l'opera d'arte, anziché acquisire rilievo a partire da un atto soggettivo di conferimento di senso, detta il

passo dell'esperienza anche al soggetto. Il soggetto resta tuttavia componente essenziale per la realtà dell'arte, e ignorarlo significherebbe incorrere nelle trappole del formalismo. In particolare, la soggettualità estetica va studiata sotto due profili. Da un lato, occorre rilevare che la mediazione soggettiva è indispensabile per la manifestazione della cosa oggettiva: solo colui che lavora all'opera d'arte può effettuare la mediazione tra il contenuto e la composizione dell'opera stessa, ragione per cui l'opera d'arte è cosa oggettiva che si manifesta come creazione (*Gebilde*). Ciò non comporta una posizione intenzionalista, poiché nel lavorare all'opera l'artista è privo della titolarità del processo produttivo. L'opera d'arte è un divenire che sollecita componenti soggettuali collocate al di là della volontà consapevole dell'artista, e nondimeno efficaci proprio perché soggettuali. Dall'altro lato, è come soggetto dell'esperienza estetica che va colta l'opera d'arte stessa, nel suo essere il centro di irradiazione della logica immanente che la governa, e dunque la fonte del "dire" che investe il fruitore.

La bellezza, sia naturale sia artistica, consiste nel tralucere di tale eccedenza – che non è dovuta a una proiezione soggettiva – all'interno di quel che appare. Come la natura, l'arte comporta allora una manifestazione che ha carattere di trascendenza. Essa dice di più di quel che è, pur in assenza di una realtà a cui possa rinviare la trascendenza della manifestazione medesima. L'opera d'arte è meno del reale, poiché ha solo il carattere del possibile; è però anche più del reale, attestando tale possibilità. Si tratta di una bivalenza positiva che verrebbe meno se il possibile fosse brutalmente traducibile in un qualche reale. In altri termini, in una creazione artistica l'apparenza viene determinata per se stessa: è *apparition*. Ciò la preserva dal decadimento nella mera realtà reificata. Vi è una fatale reificazione che deriva dalla necessaria incarnazione nell'opera. Essa però è tesa a far valere l'apparenza nella sua contingenza, arrestandola sulla soglia della reificazione compiuta, della liquidazione della sua irrealtà. L'opera d'arte vive dunque del dissidio inappianabile tra la salvaguardia dell'irrealtà e la negazione di essa, ossia tra un'apparenza che non si ancora in nessuna sostanzialità effettiva e il manifestarsi di tale apparenza sempre solo in una concreta configurazione.

Mimesi e costruzione. Descritta in tal modo la sua compaginazione logica, l'opera d'arte risulta un tessuto caleidoscopico di conflitti e frizioni tra componenti eterogenee che hanno il solo denominatore comune nel configurarsi della creazione artistica. La natura della configurazione è perciò intrinsecamente dialettica, e le istanze che risultano efficaci nella concretezza artistica sono sempre coppie antinomiche. Tra tali coppie spicca quella che ha i suoi termini in mimesi e costruzione. L'opera d'arte è costruzione nella misura in cui è un'articolazione che si svolge secondo un piano di sviluppo rintracciabile che guida l'intendersi dei procedimenti tecnici. Ma tale articolazione è, insieme, un profilo che si mostra, non un ragionamento che procede giudicativamente. L'opera d'arte possiede allora una natura eminentemente mimetica. E poiché nella mimesi ci si rapporta a qualcosa di altro che in mancanza della mimesi risulterebbe semplicemente negato, senza tuttavia assimilarlo in una relazione di identità, nell'arte l'alterità appare davvero come tale, incompatibile con la griglia categoriale dell'identificazione. Il volto costruito delle opere d'arte dice se stesso nella propria trascendenza rispetto a ogni contenuto saputo e consaputo, proprio come fa il volto di qualcosa di primitivamente naturale. Forse per questo Adorno approfondisce il nesso tra arte e mito, e si addentra in un esame critico delle teorie relative all'origine dell'arte, individuando nel comportamento mimetico una sorta di riserva antropologica di senso che trova ancora nell'arte la propria incarnazione residuale.

La presenza dell'alterità nella sua radicale esenzione dalla signoria dell'identificazione si ripercuote nel conflitto tellurico proprio di ogni creazione artistica tra la necessità della configurazione formale e l'eterogeneità di quanto viene configurato. Se tale eterogeneità dovesse cadere, le forme scorrerebbero via lisce perdendo la capacità di valere come altre rispetto al mondo totalmente amministrato. Un'opera d'arte compiutamente conciliante e perfettamente conciliata non sarebbe un'opera d'arte, ma oggetto reificato, merce. Se, peraltro, l'eterogeneo dovesse prevalere in una brutale immediatezza, verrebbe meno la possibilità stessa di preservarlo nella sua alterità, poiché esso diventerebbe preda sin troppo facile di razionalizzazioni positive o di esili nell'irrazionalità. Questa forbice tra razionalità e mimetismo delimita il campo magnetico dell'opera d'arte, condannata a un precario ma

felicissimo equilibrio tra rispetto della fugacità irreificabile e obiettivazione reificante. In tal senso, solo come cosa l'opera d'arte è piú che una cosa tra cose.

Il carattere ancipite dell'opera d'arte. Emerge cosí il carattere ancipite (*Doppelcharakter*) che contrassegna essenzialmente le opere d'arte. Da un lato, esse sono fatti sociali, ossia costrutti eteronomi poich  socialmente determinati; e tuttavia, dall'altro lato, tali costrutti sono innervati da una inestinguibile istanza di autonomia. Sul piano delle concretizzazioni storiche dell'arte, tale carattere ancipite ha dato luogo agli estremi della sovradeterminazione e della sottodeterminazione – l'una come prescrizione di un contenuto sociale tematico sia positivo (nel naturalismo) sia negativo (nel realismo), l'altra come condanna all'evanescente sofisteria dell'*art pour l'art*. Solo laddove i due poli non vengono scissi si instaura la relazione virtuosamente conflittuale tra le due funzioni che rendono l'arte anfibia. Di conseguenza non si deve attribuire la natura sociale dell'arte a un contenuto programmatico determinato o a una specifica materia trattata, ma al suo appartenere all'insieme delle forme di declinazione della dialettica tra forze produttive e rapporti di produzione comunque sottesa a ogni produzione umana in quanto storica. E occorre semmai sottolineare la peculiarit  della declinazione artistica di tale dialettica. Nell'arte, infatti, le forze produttive all'opera, rispondendo a una logica non-discorsiva immanente, esercitano di fatto, non gi  per intenzione, una critica dell'assetto vigente del mondo sociale, attestando una possibilit  di configurazione e di concordanza che non deriva dagli assunti della positivit  della ragione affermativa.

Non sono quindi gli argomenti tematici o le intenzioni dell'artista a determinare la socialit  dell'opera d'arte. La creazione artistica   invece una monade, senza porte n  finestre, che rappresenta il processo sociale a cui sono soggiate le opere d'arte esclusivamente nella propria tessitura interna. Essa   dunque sociale nell'esatta misura in cui   critica della societ . Pur replicando, nel suo divenire attraverso il fare di un artista, le forme dei rapporti sociali di produzione, la creazione artistica libera le forze produttive sociali dalla finalit  funzionale e le indirizza verso una costruzione altra. A rendere l'opera d'arte estranea e opposta alla realt  sociale   il suo rispondere a una conformit  a scopi che   – kantianamente

– priva di scopo, e dunque è il suo estremo rigore nel sottrarsi a ogni rigore esteriore. Se *l'art pour l'art* come articolo di fede è indice di assoluta debolezza, la ricerca dell'autonomia artistica intesa nella sua dialettica con il carattere dell'opera come *fait social* è, invece, l'unica matrice possibile dell'antagonismo sociale dell'arte.

Carattere d'enigma e contenuto di verità. Apparendo come qualcosa di più di quel che appare senza tuttavia esserlo, l'opera d'arte rivela l'instirpabile carattere d'enigma (*Rätselcharakter*) che la connota. L'enigmaticità è la risultante della coefficiente di mimesi e razionalità. Queste ultime, nel loro rapporto, si innervano l'un l'altra, rendendo di conseguenza inesplicabile unilateralmente ciò che ne scaturisce. Con l'insufficienza della sola razionalità e della sola mimesi, viene però rivelata anche l'insufficienza della sola identità e della sola alterità, e dunque smascherata la parzialità della ragione illuministica presa per sé e assolutizzata. Il carattere d'enigma risiede nel volto interrogativo che l'opera d'arte rivolge a chi si pone in relazione con essa. Anche laddove l'opera s'intesse di linguaggio perdura l'enigmaticità, poiché non è il significato linguistico a risuonare come senso dall'opera. D'altro canto, anche quando essa s'intesse di immagini persiste il carattere d'enigma, poiché non è la raffigurazione di qualcosa a venire mediata dalla sensatezza dell'opera. "Volto interrogativo" va dunque preso nella duplice accezione di un volto che si presenta quasi come un linguaggio, quasi come una domanda, come un'intonazione interrogativa, e di un'interrogazione che si presenta quasi come un'immagine, quasi come un rebus, come una figurazione e un profilo di senso. Saper stare tra la paralinguisticità (*Sprachähnlichkeit*) e la "para-iconicità" dell'opera d'arte è la virtù di colui che riesce a capire (*begreifen*) l'arte. In ciò sta la radice del paradigma musicale a cui si attiene costantemente Adorno, essendo la musica intreccio inestricabile di un decorso intonato, quasi come un discorso, e di una struttura figurale (*Gestalt*), quasi come un'immagine. Ma in ciò affonda le sue radici anche l'ostinata polemica contro l'ermeneutica che percorre *Teoria estetica*, e che è incentrata sulla critica del comprendere (*verstehen*) a causa della sua incapacità di gestire le componenti extrasignificanti e tuttavia sensate della concordanza artistica. Anziché trasformare, con un atto di interpretazione, ciò che è incomprendibile in qualcosa di compreso dissolvendo l'enigmaticità, occorre capire, esponendosi

all'opera d'arte in un arco d'esperienza, l'incomprensibilità stessa, che solo rimanendo tale preserva l'opera d'arte nel suo costitutivo carattere d'enigma.

L'enigma di ciascuna opera d'arte non ammette soluzioni univoche. Ciò che si manifesta nella configurazione è sempre al di là di ogni sua determinazione possibile, pur esigendo di volta in volta una qualche determinazione. Ecco perché all'arte viene riconosciuta la peculiarità di esprimere la dialettica essenziale dello spirito, cioè di quanto nell'apparire sensibile rivela e insieme tradisce se stesso. Lo spirito si delinea come il rovescio dell'*apparition*: è quello stesso processo, ma descritto non dal lato della concretezza della creazione artistica. E se è nello spirito che si può lecitamente ritenere che risieda la verità dell'opera d'arte, poiché in esso può dirsi consistere l'eccedenza rispetto a quanto si manifesta, allora è in virtù del proprio carattere d'enigma che l'opera d'arte acquisisce il proprio contenuto di verità (*Wahrheitsgehalt*). Tale contenuto non coincide con la soluzione univoca dell'enigma. Sarebbe così se si potesse ridurre il contenuto complessivo (*Gehalt*) dell'opera d'arte al suo contenuto interno (*Inhalt*), comprimendo la configurazione (*Gestalt*) a mera forma (*Form*), a una semplice disposizione di parti. Ma in tal modo si avrebbe una relazione puramente meccanica tra le componenti dell'opera, e andrebbe perduta l'immanente logica di sviluppo che definisce il criterio di concordanza come principio di un divenire che non è mai un essere, di un procedere dell'articolazione che è sempre di più della stanzialità di quanto è articolato. In virtù di un contenuto che, nell'intramatura monadologica dell'opera d'arte, eccede quel che è meramente riconoscibile e identificabile, la creazione artistica esprime un comportamento (*Verhalten*) piuttosto che un atteggiamento. La sua stessa concordanza, attestando la possibilità di un senso che sfugge alle maglie della razionalizzazione e dunque nega quest'ultima, rende manifesto un importo non contemplativo che è contenuto di verità in quanto ha il carattere della prassi, incapsula una prassi, anziché indurre o esortare ideologicamente a un'azione.

Così, anche quel che sembra indicibile e muto come la sofferenza più atroce trova nel comportamento mimetico dell'opera d'arte la possibilità di una testimonianza che resiste ai metabolismi della ragione affermativa. È il ritirarsi nel silenzio ermetico, ad esempio,

di un Celan, o l'ostentata vuotezza d'azione di un Beckett, a esibire al meglio l'assurdità della sofferenza che l'uomo ha provato sulla propria carne nelle tragedie, eclatanti o sottocutanee, della storia recente.

Filosoficità dell'estetica. Colto il contenuto di verità delle opere d'arte in questa pratica del senso, anzi in questa *estetica* del senso precedente a ogni sua logica, l'analisi di Adorno conferisce un ruolo assai particolare alla riflessione filosofica. Spetta infatti alla filosofia in quanto estetica il compito di accogliere e svolgere il senso non-discorsivo che viene manifestato nelle creazioni artistiche.

Commento e critica devono quindi raffinarsi in un'estetica filosofica nel momento in cui vogliono corrispondere alla pretesa di verità che viene elevata da ciascuna creazione artistica, irriducibile sia alla composizione meramente formale sia a un presunto messaggio (*Aussage*) scorto nel costruito o veicolato da esso. È, dunque, un piano di riflessione che non procede per giudizi o per concetti determinati quello a cui deve attenersi una teoria connotata come estetica. Si tratta di un'esigenza ineludibile, di una vera e propria coercizione (*Nötigung*) a cui non ci si può sottrarre una volta collassati gli schemi di ordinamento categoriale a cui si attenevano le estetiche concepite a partire da un quadro metafisico certo ma definito sulla base del monopolio della categorizzazione gnoseologica. Più che una normatività esteriore fin troppo inseguita da tali dottrine, occorre che la teoria estetica cerchi di dispiegare, nelle antinomie della propria riflessione, la vincolatezza (*Verbindlichkeit*) che promana dall'opera. Non a caso le vicende dell'arte possono venire, almeno in parte, descritte seguendo la parabola di vincoli irrigiditi in divieti e prescrizioni, di cui è ultimo riflesso il sopperire con l'istituzione degli "ismi" al definitivo venir meno di canoni scolastici e accademici.

La crisi in cui si dibatte la caoticità dell'arte contemporanea dopo le sperimentazioni delle avanguardie e delle post-avanguardie novecentesche viene coerentemente letta da Adorno seguendo il filo conduttore gnoseologico del nominalismo. Il dissolversi di *universalia* e di categorie assolute conduce, infatti, a una dispersione in atomiche individualità espressive. Eppure l'ostinato proliferare *come arte* di tali atomi espressivi dimostra il persistere di una tensione che non si acquieta nella semplice individualità reale, se è

vero che l'arte sempre si definisce in contrapposizione a ciò che è esclusivamente realtà. Il collasso degli *universalia* non ha dunque soffocato la ricerca di una mediazione tra particolare e universale, benché forse ne sopravviva solo l'anelito una volta svanito ogni tipo di universalità. Specificità dell'arte è di portare all'estremo questa ricerca nelle pieghe della particolarità, del manifestarsi in una creazione che presume di essere di volta in volta inedita perché critica, irrinunciabilmente aperta al nuovo. È un processo che si precisa solo nei suoi esiti. Da qui l'idea adorniana secondo cui è nella modernità che si colgono le dinamiche che hanno pervaso lo sviluppo storico e filosofico dell'arte. È oggi che sono venuti a giorno campi di forza da sempre sottesi alla ricerca artistica. Proprio il rovesciamento della direzione dell'indagine rispetto all'analisi storico-causale implica una filosofia della storia in grado di mettere a frutto le istanze di riflessione "seconda", ma non secondaria, che le opere d'arte elevano nella loro effettualità – ovvero una logica "seconda" nella veste di una teoria estetica.

Indicazioni sulla presente edizione.

La genesi di *Teoria estetica* viene illustrata nella *Postilla editoriale* redatta dai curatori dell'edizione tedesca e riprodotta in appendice al presente volume. Ad essa si rinvia anche per i criteri che hanno portato alla costituzione del testo così come venne pubblicato in prima edizione (*Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970), poi solo lievemente rivisto in seconda edizione (ivi 1973), e da allora ristampato senza modifiche. Poiché manca a tutt'oggi un'edizione critica, la presente traduzione è stata condotta sul testo stabilito a partire dal 1973¹⁰.

Il testo è articolato in dodici parti, ciascuna delle quali ha un preciso denominatore comune, a cui si aggiungono i *Paralipomena* (gruppi di frammenti che tornano su argomenti cruciali affrontati già nelle pagine che li precedono), una digressione (l'*excursus* sulle *Teorie dell'origine dell'arte*), e un abbozzo di introduzione (la *Protointroduzione*), documento per certi versi assai illuminante che venne però abbandonato dallo stesso Adorno e che dunque, almeno nella sua presente veste, non sarebbe mai rientrato nel volume definitivo. È impossibile sapere se Adorno alla fine avrebbe deciso di seguire una scansione in parti oppure no. A favore di questa

ipotesi è l'architettura interna delle sue opere precedenti; contro di essa è, invece, il crescente intendimento di dar rilievo anche formale alla tessitura paratattica del proprio discorso, particolarmente accentuata in questo testo a causa della natura dei problemi indagati. In assenza di un'edizione critica, si è optato per la soluzione che agevola maggiormente il lettore. Si è dunque deciso di rendere espliciti anche all'interno del testo i titoli delle diverse parti e dei loro capoversi, come accade in *Minima moralia* e *Dialettica negativa*. Si tratta peraltro di titoli che, come hanno assicurato gli editori dell'edizione tedesca, quasi sempre erano almeno guide di lavoro seguite da Adorno nel corso delle varie stesure del manoscritto.

C'è un enorme vantaggio che si ricava da questa esplicitazione. La lettura di *Teoria estetica* è particolarmente complessa, e spesso disorientante, non solo per il compiaciuto espressionismo, la secchezza brachilogica e la finissima gestione degli strumenti dialettici, ma anche perché Adorno costruisce la propria argomentazione sovente per contrasti inattesi e accostamenti insospettati, facendo rilucere il senso filosofico del discorso proprio dalle fessure che segnano l'innesto di universi categoriali che si è invece soliti pensare dissociati. Ogni appiglio che suggerisca una quanto meno plausibile traccia di lettura è dunque un ausilio prezioso. Per questo stesso motivo, nella presente edizione si sperimenta l'introduzione di indicazioni d'argomento anche per le pagine dei *Paralipomena*. Si tratta in questo caso di aggiunte del traduttore, per cui tali indicazioni sono racchiuse tra parentesi quadre all'inizio di ogni gruppo di frammenti e staccate dal testo.

Di *Teoria estetica* esisteva già una pionieristica traduzione italiana di Enrico De Angelis (Torino 1975 e 1977). Tale traduzione è stata tenuta presente in questa nuova edizione, malgrado i criteri qui adottati siano stati assai differenti. Si è cercato, infatti, di assecondare il testo adorniano anche nella sua implicitezza. L'esplicitazione di tutti i riferimenti grammaticali impliciti e di tutti i nessi strutturali (resasi necessaria solo in qualche caso) sarebbe già parsa un intervento interpretativo indebito.

Sul piano sintattico, è sembrato doveroso rispettare la forma paratattica e contratta impiegata da Adorno, evitando fin dove

possibile l'aggiunta di elementi di raccordo. Inalterata è anche la scansione dei periodi, benché talvolta ottenuta attraverso un uso idiosincratico di alcuni segni di interpunzione, come il diacritico. Sul piano lessicale, si è cercato di mantenere la massima sobrietà, riducendo al minimo soluzioni troppo forzate, distoniche rispetto al pur raffinato vocabolario di Adorno. Questo criterio non è stato però sempre attuabile. Laddove Adorno utilizza termini diversi per riferirsi a campi semantici in buona parte sovrapposti, si sono tenuti distinti i corrispondenti italiani anche a costo di incorrere talvolta in costruzioni poco eleganti.

Con sistematicità si è distinto tra *objektiv*, *gegenständlich* e *sachlich* (resi rispettivamente con “obiettivo”, “oggettuale” e “oggettivo”), volendo far risaltare il senso pregnante del concetto di *Sache* (che si è reso sempre con “cosa oggettiva”, tranne nei pochissimi casi in cui vuol dire “questione” o simili). Si sono ovviamente incontrati problemi con alcuni lemmi tipici del lessico filosofico tedesco, talvolta impossibili da restituire in italiano nella loro plurivocità: così, ad esempio, il verbo dialettico per eccellenza, *aufheben*, è stato reso di norma con “superare dialetticamente”. In un paio di casi alcuni termini sono stati mantenuti in tedesco spiegandone il senso in nota. Nei singoli passi in cui Adorno introduce distinzioni sfumate, si è ricorso a soluzioni articolate. È il caso dei due termini usati per designare “contenuto”, ossia *Gehalt* e *Inhalt*, che solo quando sono posti in diretto contrasto sono stati resi, rispettivamente, con “contenuto complessivo” e “contenuto interno”, enfatizzando il relativo prefisso. Concetti chiave – come “comportamento” (che traduce *Verhalten*) e “atteggiamento” (*Haltung*), o come “sofferenza” (*Leiden*) e “dolore” (*Schmerz*) – sono stati tenuti rigorosamente distinti. I termini che compaiono talvolta con trattino e talvolta senza (come “pre-estetico” e “preestetico”) ricalcano un’analoga grafia adorniana. Si è però ritenuto necessario introdurre il trattino in altri casi, come “non-vero” (per *unwahr*) o “essere-in-sé” (per *Ansichsein*).

Tra i lemmi più frequenti o di rilievo che hanno richiesto particolare attenzione vi sono *austragen* (reso con “dar corso”, poiché indica il fare in modo che qualcosa, specie un conflitto, abbia uno svolgimento), *Einstand* (“parità”, come in una competizione sportiva), *Erscheinung* (“manifestazione”), *Gebilde*

(quasi sempre reso con “creazione”, visto che alternative possibili come “formazione” o “costruzione” avrebbero creato equivoci), *geschlossen* (reso, in riferimento alle opere d’arte, sempre con “compiuto” – sicché si avrà “compiutezza” per *Geschlossenheit*, “perfezione” per *Vollkommenheit*, e “chiusura” per *Verschlossenheit*), *Gestalt* (quasi sempre reso con “configurazione”; per distinguerlo da ciò, *die Gestaltung* si è reso talvolta con “il configurare”), *Nötigung* (“coercizione”), *Schein* (“apparenza”), *Stillstand* (“stato di quiete”), *Stimmigkeit* (reso con “concordanza” per sottolinearne le implicazioni musicali), *Stimmung* (quasi sempre “intonazione emotiva”), *Unwahrheit* (“non-verità”), e *Verbindlichkeit* (“vincolatezza”). *Die Moderne* è stato tradotto semplicemente con “la modernità”, visto l’occorrere di *moderne Kunst* per “arte moderna”.

I singoli termini in corsivo nel testo corrispondono esclusivamente ai forestierismi utilizzati da Adorno. Le note di curatela sono ridotte al minimo: appaiono solo dove si è ritenuto che un passo del testo accennasse a qualcosa di non immediatamente chiaro, in particolare al lettore d’oggi.

Fin dove possibile si sono cercate corrispondenze tra i testi citati da Adorno e traduzioni italiane esistenti. Gli interventi dei curatori dell’edizione tedesca sono tutti specificati. Ogni altro intervento tra parentesi quadre è da attribuire al traduttore italiano.

Nel licenziare la traduzione si vogliono ringraziare Roberto Brigati, per aver contribuito a chiarire alcuni passi particolarmente oscuri, Stefano Marino, per aver letto ampie parti del testo in una fase avanzata del lavoro dando importanti suggerimenti, e Alessia Ruco, per aver esaminato gran parte del testo e aver fornito un prezioso aiuto nella ricostruzione dei riferimenti bibliografici. L’intera traduzione è stata discussa dai due curatori.

FABRIZIO DESIDERI e GIOVANNI MATTEUCCI

1 La seguente introduzione è complessivamente frutto della stretta collaborazione tra i due curatori. La prima parte (*Inattualità di «Teoria estetica»*) è stata scritta da Fabrizio Desideri, mentre la seconda e la terza (*Per una mappa concettuale di «Teoria estetica»*) sono state scritte da Giovanni Matteucci.

2 Lettera a Marcuse del 24 gennaio 1969, cit. in S. MÜLLER-DOOHM, *Adorno. Eine Biographie*, Frankfurt am Main 2003 [*Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale*, trad. it. di B. Agnese, Roma 2003, p. 628].

3 TH. W. ADORNO, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, Stuttgart 1956 [*Sulla metacritica della gnoseologia. Studi su Husserl e sulle antinomie fenomenologiche*, trad. it. di A. Burger Cori, Milano 1964, p. 160].

4 TH. W. ADORNO, *Noten zur Literatur II*, Frankfurt am Main 1965 [*Note per la letteratura*, II. 1961-1968, trad. it. di E. De Angelis, Torino 1979, p. 253].

5 Cfr. per questo PLATONE, *Soph.*, 267a, che distingue il *phantasma* mimetico prodotto per mezzo di strumenti e quello «che si ha quando il produttore del fantasma offre se stesso come strumento».

6 TH. W. ADORNO, *Note per la letteratura*, II. 1961-1968 cit., p. 169.

7 TH. W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 19692 [*Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. di R. Solmi, Introduzione di C. Galli, Torino 1997, p. 47].

8 «Il cominciamento è logico, in quanto dev'esser fatto nell'elemento puro del pensiero che è liberamente per sé, cioè nel sapere puro», G. W. F. HEGEL, *Wissenschaft der Logik* (1812-16) [*Scienza della logica*, a cura di C. Cesa, trad. it. di A. Moni, Roma-Bari 19842, tomo I, p. 53].

9 «L'antitesi del pensiero al suo eterogeneo si riproduce nel pensiero stesso come sua contraddizione immanente. La critica reciproca dell'universale e del particolare, gli atti identificanti che giudicano se il concetto renda giustizia al sussunto e se anche il particolare riempi il suo concetto, sono il medium del pensiero della non identità del particolare e del concetto», TH. W. ADORNO, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 19672 [*Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, trad. it. di P. Lauro, Torino 2004, p. 132].

10 Rispetto all'edizione tedesca, è stato omesso solo l'indice analitico (*Begriffsregister*), che si sarebbe dovuto trasformare in un

complesso glossario che desse conto di tutte le variazioni introdotte di necessità con la traduzione in italiano.

TEORIA ESTETICA

Arte, società, estetica.

La perdita ovvietà dell'arte. È diventato un'ovvietà il fatto che nulla di quello che concerne l'arte sia più ovvio, né in essa né nel suo rapporto con l'intero, nemmeno il suo diritto a esistere. La perdita di cose da fare senza riflettere o in modo non problematico non è compensata da quella sconfinata infinità di ciò che è diventato possibile di fronte alla quale si vede posta la riflessione.

L'ampliamento si dimostra in molte dimensioni una contrazione. Il mare dell'insospettato, sul quale si sono avventurati i movimenti artistici rivoluzionari intorno al 1910, non ha avuto la fantastica fortuna auspicata. Anzi, il processo allora messo in moto ha corroso le categorie nel cui nome era cominciato. Sempre più cose sono state afferrate nel vortice di nuovi tabù; dappertutto gli artisti, più che rallegrarsi del regno della libertà appena conquistato, si sono rimessi subito alla ricerca di un preteso ordine ben presto incapace di reggere. Infatti la libertà assoluta dell'arte, ossia pur sempre di qualcosa di particolare, finisce in contraddizione con il perenne stato di illibertà vigente nell'intero. In quest'ultimo il posto dell'arte è diventato incerto. L'autonomia che essa ha raggiunto dopo essersi sbarazzata della propria funzione culturale e delle relative imitazioni si nutrive dell'ideale di umanità. Essa è stata tanto più sconvolta quanto meno umana è diventata la società. Nell'arte, in forza della sua peculiare legge di movimento, hanno perso vigore gli elementi costitutivi di cui l'ideale di umanità l'aveva arricchita. È vero che la sua autonomia resta irrevocabile. Tutti i tentativi di risarcire l'arte attribuendole una funzione sociale, cosa di cui essa dubita e afferma di dubitare, sono falliti. Ma la sua autonomia comincia a rivelare un momento di cecità. L'arte ne è sempre stata affetta; ma nell'epoca della sua emancipazione tale momento ne mette in ombra ogni altro, nonostante o forse proprio causa lo smalzimento a cui l'arte, come già pensava Hegel, non può più sottrarsi. Ciò si unisce poi con un'ingenuità al quadrato, con l'incertezza sul fine estetico. È incerto se l'arte in generale sia ancora possibile; se essa, a seguito della propria completa emancipazione, non abbia da sé messo in pericolo e perduto i propri presupposti. Sorge la questione di che cosa essa fosse una volta. Le opere d'arte vengono fuori dal mondo empirico e ne producono uno che ha un'essenza peculiare che gli si

contrappone, come se anche questo fosse qualcosa di essente. Perciò, per quanto facciano le tragiche, esse tendono a priori all'affermazione. I *cliché* del conciliante luore che dall'arte si spanderebbe sulla realtà sono ripugnanti non solo perché, con il loro armamentario borghese, fanno la parodia del concetto enfatico di arte inserendola tra gli spettacoli consolatori della domenica. Essi rimestano nella piaga dell'arte stessa. Per il suo inevitabile distacco dalla teologia, dalla pretesa integrale alla verità della redenzione, secolarizzazione senza la quale l'arte non si sarebbe sviluppata, quest'ultima si condanna a offrire all'essente e al vigente una consolazione che, priva della speranza in qualcosa d'altro, rafforza la signoria di ciò da cui vorrebbe affrancarsi l'autonomia dell'arte. Di tale consolazione è sospettato lo stesso principio di autonomia: dal momento che esso pretende di porre da sé la totalità, qualcosa a tutto tondo, in sé conchiuso, questa immagine si trasmette al mondo in cui l'arte si trova e che la genera. Rinunciando all'empiria – cosa che non è un semplice *escape* ma è insita nel suo concetto, è una legge che le è immanente – essa ne sanziona il predominio. In un saggio Helmut Kuhn ha riconosciuto all'arte, come suo titolo di merito, il fatto che ognuna delle sue opere ne sarebbe una glorificazione¹. La sua tesi sarebbe vera se fosse critica. A guardare ciò che è diventata la realtà, si è resa insopportabile l'essenza affermativa dell'arte, per essa inevitabile. L'arte deve volgersi contro ciò che costituisce il suo proprio concetto, e pertanto diventa incerta fin nella più intima fibra. E tuttavia non la si può liquidare negandola astrattamente. Dal momento che aggredisce quella che per l'intera tradizione si è garantito che fosse la sua concezione di base, essa muta qualitativamente, diventa a sua volta qualcosa di altro. Riesce a farlo perché nel corso dei tempi, con la propria forma, tanto si è volta contro il meramente esistente, il vigente, quanto dando forma agli elementi del vigente è venuta in soccorso a quest'ultimo. Come non va ricondotta alla formula generale della consolazione, così neanche a quella del suo opposto.

Contro la questione dell'origine. L'arte ha il proprio concetto in questa costellazione di momenti che muta storicamente; esso è refrattario alla definizione. Neppure l'essenza dell'arte è deducibile dalla sua origine, come se quanto è venuto per primo fosse uno strato fondamentale su cui tutto ciò che segue poggiasse, crollando appena quello fosse scosso. Credere che le prime opere d'arte siano le più

elevate e le più pure è romanticismo quanto mai tardivo; con non minor diritto si potrebbe sostenere che le primissime creazioni di carattere artistico, non separate da pratiche magiche, documentazione storica, scopi pragmatici come quello di farsi sentire a grande distanza con grida o suoni musicali, fossero confuse e impure; la concezione classicistica si è spesso servita di tali argomenti. Dal punto di vista strettamente storico i dati si smarriscono nel vago². Il tentativo di sussumere ontologicamente sotto un motivo supremo la genesi storica dell'arte si disperderebbe necessariamente in qualcosa di così disparato che alla teoria non resterebbe in mano nient'altro che la scoperta, indubbiamente rilevante, che non è possibile ordinare le arti in base a un'identità continua dell'arte³. Nelle considerazioni dedicate alle ἀρχαί estetiche proliferano selvaggiamente fianco a fianco le raccolte positivistiche di materiali e la speculazione altrimenti detestata dalla scienza; l'esempio maggiore è forse Bachofen. Se d'altro canto, secondo un costume filosofico, si volesse distinguere categoricamente la cosiddetta questione dell'origine, in quanto questione dell'essenza, da quella genetica relativa alla preistoria, allora ci si dimostrerebbe colpevoli di arbitrio, perché così facendo si impiegherebbe il concetto di origine contro il suo significato letterale, che va in direzione opposta. La definizione di che cos'è l'arte è sempre prefigurata da ciò che essa un tempo è stata, ma si legittima solo in riferimento a ciò che essa è diventata, aperta verso ciò che essa vuole diventare e forse può diventare. Pur dovendo tener ferma la propria differenza dalla mera empiria, l'arte muta in se stessa qualitativamente; molte cose, ad esempio prodotti culturali, nel corso della storia si trasformano nell'arte che non sono state; molte cose che erano arte non lo sono più. La questione posta dall'alto, se un fenomeno come il film sia o meno anch'esso arte, non porta da nessuna parte. L'essere-divenuta dell'arte rimanda il suo concetto a ciò che essa non racchiude. La tensione tra ciò da cui l'arte ha ricevuto impulso e il passato di essa delimita le cosiddette questioni estetiche costitutive. L'arte si può chiarire solo facendo riferimento alla sua legge di movimento, non ricorrendo a invarianti. Si determina in rapporto a ciò che non è. Quel che in essa è specificamente artistico va dedotto dal suo altro: contenutisticamente; solo questo potrebbe soddisfare in qualche modo l'esigenza di un'estetica materialistico-dialettica. L'arte si specifica in relazione a ciò per cui si separa da ciò a partire da cui è

divenuta; la sua legge di movimento è la sua propria legge formale. Essa sussiste solo nel rapporto con il proprio altro, è il processo che chiama in causa quest'ultimo. Per un'estetica orientata in modo diverso è assiomatico quel che il tardo Nietzsche è giunto a conoscere opponendosi alla filosofia tradizionale, ossia che anche il divenuto può essere vero. La concezione tradizionale che egli ha demolito andrebbe capovolta: la verità sussiste unicamente come divenuto. Ciò che nell'opera d'arte si presenta come sua propria legalità è tardo prodotto dell'evoluzione interna alla tecnica così come del collocarsi dell'arte all'interno di una secolarizzazione progressiva; è però indiscutibile che le opere d'arte sono diventate opere d'arte solo negando la propria origine. Non bisogna nemmeno rimproverargli come peccato originale la vergogna della loro antica dipendenza dall'incanto, dal servaggio e dal *divertissement*, dal momento che esse finalmente con effetto retroattivo hanno annientato ciò da cui sono nate. La musica conviviale non è destino ineludibile di quella liberata, così come non è stata un servizio rispettabile reso all'uomo a cui l'arte autonoma si sottrarrebbe peccando. Il suo spregevole strepito non diventa migliore per il fatto che la parte di gran lunga prevalente di tutto quello che oggi arriva agli uomini come arte aumenta l'eco di tale fracasso.

Contenuto di verità e vita delle opere. La previsione di Hegel di un possibile perire dell'arte è conforme all'essere-divenuta di questa. Che egli la pensasse come transitoria, e nondimeno l'assegnasse allo spirito assoluto, è in armonia con il carattere ancipite del suo sistema, ma induce a una conseguenza che egli non avrebbe mai tratto: il contenuto dell'arte, il suo assoluto stando alla concezione hegeliana, non è assorbito nella dimensione del vivere e morire di essa. Essa potrebbe avere il proprio contenuto nella sua propria transitorietà. È concepibile, e non è una possibilità meramente astratta, che la grande musica – qualcosa di tardo – sia stata possibile solo in un periodo circoscritto dell'umanità. La rivolta dell'arte contro il mondo storico, teleologicamente implicata dalla sua "posizione nei confronti dell'obiettività", è diventata la sua rivolta contro l'arte; ozioso profetizzare se essa sopravviverà. Ciò riguardo a cui una volta il pessimismo culturale reazionario strepitava, la critica della cultura non deve reprimere: ossia che, come pensava Hegel centocinquant'anni fa, l'arte potrebbe essere entrata nell'epoca del proprio tramonto. Come la colossale parola di

Rimbaud cento anni fa ha compiuto in se stessa la storia della nuova arte anticipandola e portandola all'estremo, così il suo tacere, il suo rientrare nei ranghi da impiegato, ha anticipato la tendenza. L'estetica oggi non può decidere se diventare o meno necrologio dell'arte; neppure però può recitare la parte dell'oratore funebre; non può constatare genericamente la fine, ristorarsi con il passato e, non importa a quale titolo, passare dalla parte della barbarie, non migliore della cultura che si è meritata la barbarie come ritorsione per la propria barbarica insostanzialità. Il contenuto dell'arte passata, a prescindere dal fatto che l'arte venga soppressa, si sopprima, muoia o prosegua disperata, non deve però svanire necessariamente anch'esso. Potrebbe sopravvivere all'arte in una società che fosse diventata libera dalla barbarie della propria cultura. Non solo forme, ma innumerevoli materie sono ormai morte: la letteratura sull'adulterio, che riempie la parte vittoriana del XIX e degli inizi del XX secolo, non si può più riproporre in forma diretta dopo la dissoluzione del nucleo familiare altoborghese e l'allentamento della monogamia; sopravvive a stento e capovolta solo nella letteratura volgare dei rotocalchi. Egualmente, però, ciò che è autentico di *Madame Bovary*, un tempo immerso nel suo contenuto oggettivo, già da molto tempo ha superato quest'ultimo e la sua decadenza. Ciò non deve peraltro indurre all'ottimismo in cui incorre la filosofia della storia quando crede nello spirito invincibile. Il contenuto materiale può anche, in più, trascinare nella propria caduta. Ma arte e opere d'arte, non solo in quanto eteronomamente dipendenti ma anche una volta avviata la costituzione della loro autonomia che ratifica l'assetto sociale di uno spirito basato sulla divisione del lavoro e scisso, sono caduche perché oltre a essere arte sono anche qualcosa di estraneo, contrapposto a quest'ultima. Al loro proprio concetto è mescolato il fermento che lo dissolve.

Sul rapporto di arte e società. Indispensabile resta per la rottura estetica ciò che viene rotto; per l'immaginazione ciò che essa rappresenta. Questo vale anzitutto per l'immanente conformità a scopi. In rapporto alla realtà empirica l'arte sublima il principio là vigente del *sese conservare* a ideale dell'esser-sé dei propri prodotti; come diceva Schönberg, si dipinge un'immagine, non quel che essa raffigura. Di per sé ogni opera d'arte vuole quell'identità con se stessa che nella realtà empirica viene imposta con violenza, senza

perciò ottenerla, a tutti gli oggetti in quanto identità con il soggetto. L'identità estetica deve soccorrere il non-identico oppresso dalla coercizione identitaria all'interno della realtà. Solo in virtù della separazione dalla realtà empirica, che permette all'arte di modellare il rapporto tra intero e parti secondo la propria esigenza, l'opera d'arte diventa essere alla seconda potenza. Le opere d'arte sono copie del vivente empirico nella misura in cui concedono a quest'ultimo ciò che a loro fuori viene rifiutato, e pertanto lo liberano da ciò a cui le riduce la loro esperienza cosale-esteriore. Benché la linea di demarcazione tra l'arte e l'empiria non possa essere cancellata, meno che mai attraverso l'eroizzazione dell'artista, le opere d'arte hanno comunque vita *sui generis*. Non è semplicemente il loro destino esteriore. Quelle di rilievo mostrano sempre nuovi strati, invecchiano, si spengono, muoiono. Il fatto che in quanto artefatti, produzioni umane, non vivano in maniera diretta come esseri umani, è una tautologia. Ma l'accento sul momento dell'artefatto nell'arte riguarda meno il suo esser-prodotta che il suo peculiare esser-così, a prescindere da come essa si sia realizzata. Esse sono viventi in quanto parlano, in una maniera che è negata agli oggetti naturali e ai soggetti che le hanno fatte. Parlano in virtù della comunicazione di tutto ciò che è singolo al loro interno. Entrano perciò in contrasto con la frammentarietà del meramente essente. Ma proprio in quanto artefatti, prodotti di lavoro sociale, comunicano anche con l'empiria che revocano, e da essa traggono il proprio contenuto. L'arte nega le determinazioni apposte categorialmente all'empiria e tuttavia serba nella propria sostanza l'empiricamente essente. Poiché si oppone all'empiria mediante il momento della forma – e la mediazione di forma e contenuto non si può capire senza la loro distinzione –, la mediazione va in generale cercata, in un qualche modo, nel fatto che la forma estetica sarebbe contenuto sedimentato. Le forme all'apparenza più pure, quelle musicali della tradizione, risalgono fino in ogni dettaglio idiomatistico a qualcosa di contenutistico come la danza. Gli ornamenti spesso sono stati in altri tempi simboli culturali. Riferire all'indietro forme estetiche a contenuti, come ha fatto la scuola dell'Istituto Warburg per quel che riguarda l'oggetto specifico della sopravvivenza dell'antichità, sarebbe un'operazione da compiere in maniera più estesa. La comunicazione delle opere d'arte con l'esteriore, con il mondo davanti a cui esse si chiudono felicemente o infelicemente, avviene però mediante non-

comunicazione; proprio in ciò esse si dimostrano fratte. Si potrebbe facilmente pensare che il loro regno autonomo non ha più niente in comune con il mondo esteriore, se non elementi presi a prestito che entrano in un contesto completamente mutato. È tuttavia incontestabile la banalità storico-spirituale secondo cui lo sviluppo dei procedimenti artistici, sussunto per lo più sotto il concetto dello stile, corrisponde a quello sociale. Anche l'opera d'arte più sublime assume una posizione determinata nei confronti della realtà empirica uscendo dalla sua signoria, non una volta per tutte, ma sempre di nuovo concretamente, in polemica inconsapevole contro il modo in cui tale signoria si pone rispetto al momento storico. Che le opere d'arte in quanto monadi senza finestre "rappresentino" quel che esse non sono, non si può capire altrimenti che grazie al fatto che la loro dinamica peculiare, la loro immanente storicità in quanto dialettica di natura e di dominazione della natura, non solo è della stessa essenza di quella esteriore, bensì in sé le assomiglia senza imitarla. La forza produttiva estetica è identica a quella del lavoro utile e ha in sé la medesima teleologia; e ciò che si può chiamare rapporto di produzione estetico, tutto ciò in cui la forza produttiva si trova inserita e di cui si occupa, è costituito da sedimenti o calchi di quella sociale. Il carattere ancipite dell'arte, in quanto autonoma e in quanto *fait social*, si comunica incessantemente alla regione della sua autonomia. In tale relazione con l'empiria le opere d'arte, neutralizzate, traggono in salvo ciò di cui un tempo gli uomini hanno fatto esperienza letteralmente e integralmente per quel che attiene all'esistenza, e ciò che lo spirito ha cacciato da essa. Partecipano all'illuminismo perché non mentono: non simulano la letteralità di ciò che parla da esse. Sono però reali come risposte alla forma interrogativa di ciò che viene loro incontro dall'esterno. La loro propria tensione assume validità in rapporto a quella esterna. Gli strati di base dell'esperienza che motivano l'arte sono apparentati al mondo oggettuale davanti al quale si ritraggono. Gli antagonismi irrisolti della realtà si ripresentano nelle opere d'arte come i problemi immanenti della loro forma. Questo, non la trama di momenti oggettuali, determina il rapporto dell'arte con la società. I rapporti di tensione nelle opere d'arte si cristallizzano puramente in queste e, grazie alla loro emancipazione dalla facciata fattuale dell'esteriore, attingono l'essenza reale. L'arte, *χωρίς* dall'empiricamente esistente, si pone nei confronti di ciò in modo conforme all'argomento di Hegel

contro Kant: appena si pone una barriera, con questa posizione la si supera già e si accoglie in sé ciò contro cui la si era eretta. Solo in questo, non nel moralizzare, consiste la critica al principio dell'*art pour l'art* che sulla base di una negazione astratta fa del $\chi\omega\rho\iota\sigma\mu\acute{o}\varsigma$ l'uno-tutto dell'arte. La libertà delle opere d'arte, di cui la loro autocoscienza si fa vanto e senza di cui esse non sarebbero, è l'astuzia della loro propria ragione. Tutti i loro elementi le incatenano a ciò il cui superamento costituisce la loro fortuna e in cui, però, minacciano in ogni momento di sprofondare. In rapporto alla realtà empirica esse ricordano il teologumeno per il quale nello stato di redenzione tutto sarebbe come è e nondimeno tutto sarebbe completamente diverso. È evidente l'analogia con la tendenza del mondo profano a secolarizzare l'ambito sacrale fino a che questo si conserva, ma solo secolarizzato; l'ambito sacrale viene per così dire oggettualizzato, circondato da una palizzata, perché il suo proprio momento di non-verità attende la secolarizzazione tanto quanto se ne difende esorcizzandola. Pertanto il puro concetto di arte non rappresenterebbe l'estensione di un ambito garantito una volta per tutte, ma si produrrebbe di volta in volta, in un equilibrio temporaneo e fragile più che semplicemente paragonabile a quello psicologico di Io ed Es. Il processo del respingersi deve continuamente rinnovarsi. Ogni opera d'arte è un attimo; ogni opera d'arte riuscita è una parità, un momentaneo arrestarsi del processo che essa mostra di essere all'occhio che indugia. Essendo risposte alla loro propria domanda, le opere d'arte diventano in tal modo esse stesse a maggior ragione domande. La propensione a percepire l'arte in maniera extraestetica o preestetica, finora non pregiudicata dalla cultura peraltro a sua volta fallita, non è solo un residuo barbarico o un bisogno della coscienza di chi regredisce. Qualcosa nell'arte la favorisce. Se viene percepita in maniera prettamente estetica, essa non viene percepita in maniera correttamente estetica. Solamente dove l'altro dell'arte viene sentito insieme, come uno dei primi strati dell'esperienza di essa, si può sublimare l'arte, si può dissolvere il vincolo materiale, senza che l'essere-per-sé dell'arte diventi qualcosa di insignificante. Essa è per sé e non lo è, perde la propria autonomia in assenza di ciò che le è eterogeneo. I grandi componimenti epici, che hanno sopportato anche il proprio oblio, ai loro tempi erano mescolati con notizie storiche e geografiche; l'artista Valéry ha messo a fuoco quanto nei poemi omerici, come in quelli pagani germanici e in quelli cristiani,

ci sia di non fuso nella legalità della forma, senza che ciò abbia reso il loro rango inferiore rispetto alle creazioni prive di scorie. In maniera simile la tragedia, da cui forse è stata ricavata l'idea di autonomia estetica, era copia di azioni culturali intese come concatenazione reale di effetti. La storia dell'arte in quanto storia del progresso della sua autonomia non ha potuto estirpare quel momento, e non semplicemente per le sue catene. Al proprio culmine come forma nel XIX secolo, il romanzo realistico aveva qualcosa di ciò a cui l'ha svilto programmaticamente la teoria del cosiddetto realismo socialista, qualcosa del *reportage*, dell'anticipazione di quello che poi la scienza sociale avrebbe dovuto scoprire. Il fanatismo del fine modellamento linguistico in *Madame Bovary* è probabilmente funzione proprio di quel momento che gli è contrario; l'unità dei due costituisce la sua non sfiorita attualità. Il criterio delle opere d'arte sta su due fronti: di riuscire a integrare i propri strati materiali e i propri particolari rispetto alla legge formale che gli è immanente e a conservare in tale integrazione, sia pure con fratture, ciò che si oppone ad essa. L'integrazione come tale non salvaguarda la qualità; nella storia delle opere d'arte i due momenti si separano più volte. Nessuna singola categoria prescelta, infatti, neanche quella esteticamente centrale della legge formale, designa l'essenza dell'arte e basta a giudicarne i prodotti. Ad essa appartengono in maniera essenziale determinazioni che contraddicono il suo concetto fissato dalla filosofia dell'arte. L'estetica contenutistica di Hegel ha riconosciuto quel momento di alterità dell'arte che è immanente ad essa, e ha superato l'estetica formale che apparentemente opera con un concetto di arte assai più puro, e certo mette in libertà anche corsi storici che sono bloccati dall'estetica contenutistica di Hegel e di Kierkegaard, come quelli che vanno verso la pittura non-oggettuale. Ma al tempo stesso la dialettica idealistica di Hegel, che pensa la forma come contenuto, regredisce a una cruda dialettica preestetica. Scambia il trattamento figurativo o discorsivo di soggetti per l'alterità costitutiva dell'arte. Hegel, per così dire, trasgredisce la propria concezione dialettica dell'estetica, con conseguenze per lui incalcolabili; ha dato una mano al gretto trapasso dell'arte in ideologia del dominio. Al contrario, il momento dell'irreale, del non-essente, nell'arte non è libero rispetto all'essente. Non viene posto arbitrariamente, non viene, come vorrebbe la convenzione, inventato, ma si struttura a partire da proporzioni tra l'essente,

promosse a loro volta da questo, dalla sua imperfezione, carenza e contraddittorietà e dalle sue potenzialità, e nelle proporzioni continuano a vibrare connessioni reali. L'arte sta al proprio altro come un magnete a un campo di limatura di ferro. Non solo i suoi elementi, ma anche la loro costellazione, quel carattere specificamente estetico che solitamente si assegna al suo spirito, rinvia a qualcosa che è altro. L'identità dell'opera d'arte con la realtà essente è anche quella della sua forza centripeta, che raduna attorno a sé le sue *membra disiecta*, tracce dell'essente; apparentata con il mondo l'opera d'arte lo è per il principio che la mette in contrasto con esso e mediante cui lo spirito ha allestito il mondo stesso. E la sintesi mediante l'opera d'arte non è semplicemente addossata ai suoi elementi; replica ciò in cui essi comunicano tra loro, e dunque a sua volta un tratto di alterità. Anche la sintesi ha il proprio fondamento nel lato non spirituale, materiale, delle opere, in ciò su cui esso lavora, non semplicemente in sé. Ciò collega il momento estetico della forma con il non esercitare violenza. Nella propria differenza dall'essente l'opera d'arte si costituisce necessariamente in relazione a ciò che essa come opera d'arte non è e che solo la rende opera d'arte. L'insistenza sul non-intenzionale dell'arte che si può osservare, come simpatia con le sue manifestazioni inferiori, da un certo momento della storia in poi – in Wedekind, che scherniva gli “artisti-artistici”, in Apollinaire, forse anche alle origini del cubismo –, tradisce l'inconsapevole autocoscienza dell'arte di prender parte a ciò che le è contrario; quella autocoscienza ha motivato la svolta critico-culturale dell'arte, che si è sbarazzata dell'illusione del proprio essere puramente spirituale.

Critica della teoria psicoanalitica dell'arte. L'arte è l'antitesi sociale della società, non va dedotta immediatamente da questa. La costituzione della sua sfera corrisponde a quella di una sfera interiore degli uomini in quanto spazio della loro rappresentazione: partecipa in anticipo della sublimazione. È dunque plausibile determinare ciò che è tirando le fila di una teoria della vita psichica. La scepsi nei confronti delle dottrine antropologiche delle invarianti è stata raccomandata da quella psicoanalitica. Ma questa è feconda più psicologicamente che esteticamente. Intende le opere d'arte essenzialmente come proiezioni dell'inconscio di chi le ha prodotte, e concentrandosi sull'ermeneutica dei soggetti trattati

dimentica le categorie formali, trasferisce per così dire il filisteismo di medici sensibili all'oggetto meno adatto, a Leonardo o Baudelaire. Ciò che, malgrado tutta l'accentuazione del sesso, vi è di piccolo-borghese si può smascherare se si considera come i lavori sull'argomento, spesso propaggini della moda biografica, biasimino come nevrotici gli artisti, la cui *œuvre* obiettivizza senza censura la negatività dell'esistente. Il libro di Laforgue rinfaccia seriamente a Baudelaire di aver sofferto di un complesso materno. Neanche all'orizzonte sorge la domanda se egli avrebbe potuto scrivere le *Fleurs du mal* nel caso in cui fosse stato psichicamente sano, e tanto meno se le poesie siano diventate più brutte per la nevrosi. La vita psichica normale viene innalzata a criterio in senso infamante anche laddove, in maniera assai pronunciata in Baudelaire, la qualità estetica risulta condizionata anche dall'assenza di una *mens sana*. Stando al tenore delle monografie psicoanalitiche l'arte dovrebbe risolvere affermativamente la negatività dell'esperienza. Per esse il momento negativo non è quindi che il segno di quel processo di rimozione che, peraltro, interviene nell'opera d'arte. Per la psicoanalisi le opere d'arte sono sogni a occhi aperti; essa le scambia per documenti, le colloca nei sognatori, mentre d'altra parte, come risarcimento per la trascurata sfera extramentale, le riduce a elementi crudamente materiali, restando del resto stranamente indietro rispetto alla stessa dottrina di Freud sul "lavoro onirico". Il momento della finzione nelle opere d'arte viene smisuratamente sopravvalutato, come fanno tutti i positivisti, in forza della supposta analogia con i sogni. L'aspetto proiettivo nel processo di produzione degli artisti è solo un momento in rapporto all'opera creata, e difficilmente quello decisivo; idioma, materiale, e soprattutto il prodotto stesso, hanno un peso proprio che gli analisti riescono appena a immaginare. Ad esempio, la tesi psicoanalitica per cui la musica sarebbe la difesa da una paranoia imminente è forse in gran parte giusta clinicamente, ma non dice nulla su qualità e contenuto di una singola composizione formata. La teoria psicoanalitica dell'arte ha su quella idealistica il vantaggio di mettere in luce ciò che nell'intimo dell'arte non è di per sé artistico. Aiuta a liberare l'arte dalla signoria dello spirito assoluto. Contro l'idealismo volgare, che vorrebbe mettere l'arte in quarantena in una sfera spacciata per superiore in quanto ha rancore per la sua conoscenza, soprattutto quella del suo intreccio con la pulsione, essa opera nello spirito dell'illuminismo. Quando decifra il carattere

sociale che parla da un'opera e nel quale si palesa spesso quello del suo autore, fornisce elementi di mediazione concreta tra la struttura delle creazioni e quella sociale. Ma propaga anche una signoria affine all'idealismo, quella di un sistema di segni assolutamente soggettivo per moti pulsionali soggettivi. Decifra fenomeni, ma non giunge al fenomeno arte. Le opere d'arte sono per essa nient'altro che fatti, ma con ciò si lascia sfuggire la loro peculiare obiettività, la loro concordanza, il loro livello formale, i loro impulsi critici, il loro rapporto con la realtà non-psichica, in definitiva la loro idea di verità. Alla pittrice che, in base al patto di totale sincerità tra analizzando e analista, si burlava delle brutte incisioni di Vienna con cui costui deturpava le proprie pareti, l'analista spiegò che non era che aggressione da parte di lei. Le opere d'arte sono incomparabilmente assai meno riproduzione e patrimonio dell'artista di quanto immagini il dottore che conosce gli artisti unicamente dal divano. Solo dei dilettanti ripongono nell'inconscio tutto quello che c'è nell'arte. Il loro sentimento puro replica *cliché* decaduti. Nel processo produttivo artistico i moti inconsci sono impulso e materiale tra molti altri. Entrano nell'opera d'arte mediati dalla legge formale; il soggetto letterale che ha confezionato l'opera non vi potrebbe essere più presente di un cavallo dipinto. Le opere d'arte non sono un *thematic apperception test* del loro autore. Di questa mancanza di senso artistico ha colpa anche il culto della psicoanalisi per il principio di realtà: ciò che non gli ubbidisce sarebbe sempre solo "fuga", l'adattamento alla realtà diventa il *summum bonum*. La realtà offre così tanti motivi reali per fuggire da essa che bisognerebbe indignarsi per una fuga prodotta da un'ideologia armonicistica; anche psicologicamente l'arte sarebbe meglio legittimata di quanto le riconosce la psicologia. L'immaginazione è sì anche fuga, ma non esclusivamente: ciò che trascende il principio di realtà su un piano superiore è sempre anche più in basso; ipocrita metterci il dito sopra. È distorta l'*imago* dell'artista come nevrotico tollerato, inserito nella società fondata sulla divisione del lavoro. In artisti di altissima qualità come Beethoven o Rembrandt la più acuta coscienza della realtà si legava all'estraniamento dalla realtà; solo ciò sarebbe un oggetto degno della psicologia dell'arte. Essa dovrebbe decifrare l'opera d'arte non solo come ciò che è uguale all'artista, ma come qualcosa di diseguale, come lavoro su qualcosa che resiste. Se l'arte ha radici psicoanalitiche, allora l'arte di fantasia ce l'ha in quella

dell'onnipotenza. In essa è però all'opera anche il desiderio di produrre un mondo migliore. Ciò dà luogo alla dialettica complessiva, laddove la concezione dell'opera d'arte come linguaggio meramente soggettivo dell'inconscio nemmeno si avvicina ad essa.

Le teorie dell'arte di Kant e Freud. Rispetto alla teoria freudiana dell'arte come soddisfacimento di desideri quella kantiana rappresenta l'antitesi. Il primo momento del giudizio di gusto secondo l'analitica del bello sarebbe il compiacimento disinteressato⁴. È detto interesse qui «il compiacimento che leghiamo con la rappresentazione dell'esistenza di un oggetto»⁵. Non è chiaro se con la “rappresentazione dell'esistenza di un oggetto” sia inteso l'oggetto trattato in un'opera d'arte in quanto sua materia oppure l'opera d'arte stessa: la bella modella di un nudo o la dolce eufonia di suoni musicali, che può essere pacchianeria ma anche momento intrinseco di una qualità artistica. L'accento su “rappresentazione” deriva dall'approccio in senso pregnante soggettivistico di Kant, che tacitamente ricerca la qualità estetica nell'effetto dell'opera d'arte sul relativo osservatore in accordo con la tradizione razionalistica, in particolare di Moses Mendelssohn. Rivoluzionario nella *Critica della facoltà di giudizio* è che essa, senza abbandonare l'ambito della più vecchia estetica dell'effetto, al tempo stesso la delimita con una critica immanente, in quanto nel suo insieme il soggettivismo kantiano ha il proprio peso specifico nella propria intenzione obiettiva, nel tentativo di salvare l'obiettività per il tramite dell'analisi di momenti soggettivi. La mancanza di interesse si discosta dall'effetto immediato che vuole conservare il compiacimento, e ciò prepara la rottura della supremazia di quest'ultimo. Infatti, privo di ciò che in Kant si chiama interesse, il compiacimento diventa qualcosa di così indeterminato da non servire più a una determinazione del bello. La dottrina del compiacimento disinteressato è povera per quel che concerne il fenomeno estetico; l'ha ridotto al bello-formale, estremamente discutibile nel suo isolamento, oppure ai cosiddetti oggetti di natura sublimi. La sublimazione a forma assoluta si è lasciata sfuggire nelle opere d'arte lo spirito nel cui segno avviene la sublimazione. La forzata nota a piè di pagina di Kant⁶, secondo cui un giudizio su un oggetto del compiacimento può essere sì disinteressato ma tuttavia interessante, dunque può produrre un

interesse anche se non si fonda su un interesse, testimonia questo stato di cose onestamente e involontariamente. Kant separa il sentimento estetico – e con ciò, secondo la sua concezione, virtualmente la stessa arte – dalla facoltà di desiderare a cui mirerebbe la “rappresentazione dell’esistenza di un oggetto”; il compiacimento per una tale rappresentazione avrebbe «sempre riferimento nello stesso tempo alla facoltà di desiderare»⁷. Kant per primo è giunto alla conoscenza, da allora mai più perduta, che il comportamento estetico è libero da desiderio immediato; ha strappato l’arte all’avido filisteismo che di continuo l’esplora e l’assaggia. Eppure il motivo kantiano non è totalmente estraneo alla teoria psicologica dell’arte: anche per Freud le opere d’arte non sono immediatamente soddisfacenti di desideri, ma trasformano una *libido* primariamente inappagata in prestazione socialmente produttiva, lasciando peraltro presupposto, senza indagare, il valore sociale dell’arte nel rispettarne acriticamente la validità pubblica. Che Kant abbia sottolineato in maniera ben più energica di Freud la differenza dell’arte dalla facoltà di desiderare, e dunque dalla realtà empirica, non è una sua semplice idealizzazione: la separazione della sfera estetica dall’empiria è costitutiva dell’arte. Kant ha però arrestato trascendentalmente questa costituzione, di per sé qualcosa di storico, e secondo una logica semplicistica l’ha identificata con l’essenza dell’artistico, senza preoccuparsi del fatto che le componenti soggettive e pulsionali dell’arte ritornano trasformate anche nella sua configurazione più matura, che le nega. Del carattere dinamico dell’artistico si è accorta in maniera ben più disinvolta la teoria freudiana della sublimazione. Per questo Freud non ha però dovuto pagare un prezzo più basso di Kant. Mentre in quest’ultimo dalla distinzione del comportamento estetico da quello pratico e da quello di chi desidera emerge, malgrado tutta la preferenza per l’intuizione sensibile, l’essenza spirituale dell’opera d’arte, l’adattamento freudiano dell’estetica alla dottrina delle pulsioni sembra opporvisi; anche in quanto sublimato, le opere d’arte sono poco più che vicari dei moti sensoriali che in ogni caso rendono irriconoscibili mediante una specie di lavoro onirico. Il confronto di questi due pensatori eterogenei – Kant ha rifiutato non solo lo psicologismo filosofico, ma in misura crescente nel corso della vita ogni psicologia – è comunque consentito da una comunanza che ha più peso della differenza tra la costruzione del soggetto trascendentale da un lato, e il ricorso a un soggetto

empiricamente psicologico dall'altro. Entrambi in linea di principio sono orientati soggettivamente nel bivio tra approccio negativo o positivo alla facoltà di desiderare. Per entrambi l'opera d'arte è propriamente solo in relazione a chi la considera o a chi la produce. Anche Kant, per un meccanismo a cui soggiace anche la sua filosofia morale, è costretto a tener conto dell'individuo esistente, dell'ontico, più di quanto non sia compatibile con l'idea del soggetto trascendentale. Nessun compiacimento senza viventi a cui l'oggetto piaccia; teatro dell'intera *Critica della facoltà di giudizio* sono, senza che se ne tratti, dei *constituta*, e pertanto ciò che è stato progettato come ponte tra la ragion pura teoretica e quella pratica è un ἄλλο γένος rispetto a entrambe. Indubbiamente il tabù dell'arte – e nella misura in cui è definita, l'arte sottostà a un tabù, essendo le definizioni tabù razionali – proibisce di assumere un atteggiamento animalesco nei confronti dell'oggetto, di volersene impossessare corporalmente. Ma alla potenza del tabù corrisponde quella dello stato di cose che esso concerne. Non esiste arte che non contenga in sé, negato, come momento ciò da cui si allontana. A ciò che è privo d'interesse occorre associare l'ombra dell'interesse più selvaggio, se esso dev'essere più che semplicemente indifferente, e molto depone a favore del fatto che la dignità delle opere d'arte dipende dalla misura dell'interesse a cui sono estorte. Kant lo nega in ossequio a un concetto di libertà che sanziona come eteronomo ciò che non è esclusivamente proprio del soggetto. La sua teoria dell'arte è falsata dall'insufficienza della dottrina della ragion pratica. L'idea di qualcosa di bello che di fronte all'io sovrano possieda o si sia guadagnato un po' di autonomia appare, stando al tenore della sua filosofia, un perdersi in mondi intelligibili. Ma insieme a ciò da cui essa è scaturita per antitesi, dall'arte viene reciso qualsiasi contenuto e in suo luogo viene supposto qualcosa di tanto formale come la compiacenza. Per Kant l'estetica, in maniera abbastanza paradossale, diventa edonismo castrato, piacere senza piacere, ingiusto sia verso l'esperienza artistica, in cui il compiacimento ha un ruolo incidentale, non è mai l'intero, sia verso l'interesse vero e proprio, verso i bisogni repressi e insoddisfatti, che vibrano insieme nella loro negazione estetica e fanno delle creazioni qualcosa di più di modelli vuoti. Il disinteresse estetico ha ampliato l'interesse al di là della sua particolarità. L'interesse per la totalità estetica vorrebbe essere, obiettivamente, quello per una corretta disposizione dell'intero. Non mira al singolo

soddisfacimento ma alla possibilità incondizionata, che però non ci sarebbe senza il singolo soddisfacimento. Specularmente alla debolezza della teoria dell'arte kantiana, quella freudiana è ben più idealistica di quanto si presuma. Collocate puramente nell'immanenza psichica, le opere d'arte vengono spogliate dell'antiteticità rispetto al non-io. Questo resta sottratto agli aculei delle opere d'arte; esse si risolvono nella prestazione psichica di padroneggiare la rinuncia alle pulsioni, in definitiva nell'adattamento. Lo psicologismo dell'interpretazione estetica se la intende non male con la concezione filistoide dell'opera d'arte come qualcosa che placa armonicamente i contrasti, immagine onirica di una vita migliore, incurante del male a cui è stata estorta. All'accettazione conformistica della concezione corrente dell'opera d'arte come bene culturale benefico dovuta alla psicoanalisi, corrisponde un edonismo estetico che confina tutta la negatività che viene dall'arte nei conflitti pulsionali della sua genesi e la cela nel risultato. Se della sublimazione e integrazione conseguita si fa l'uno-tutto dell'opera d'arte, allora questa perde la forza mediante la quale va oltre l'esserci da cui si separa grazie alla sua mera esistenza. Ma appena il comportamento dell'opera d'arte fissa la negatività della realtà e prende posizione nei suoi confronti, si modifica anche il concetto di disinteresse. Le opere d'arte implicano di per sé un rapporto tra l'interesse e la rinuncia ad esso, contrariamente alla loro interpretazione sia kantiana sia freudiana. Anche il comportamento contemplativo nei confronti delle opere d'arte, estorte agli oggetti d'azione, sente di essere una disdetta della prassi immediata e pertanto qualcosa di pratico di per sé, di essere resistenza alla collusione. Solo le opere d'arte che si possono avvertire come modo di comportarsi hanno una loro *raison d'être*. L'arte non è solo il luogotenente di una prassi migliore di quella che ha dominato fino a oggi, ma anche critica della prassi in quanto dominio di una brutale autoconservazione all'interno e per amore del vigente. Essa sbugiarda la produzione per se stessa, opta per uno stato della prassi al di là della signoria del lavoro. *Promesse du bonheur* significa di più del fatto che la prassi fin qui esercitata contraffa la felicità: la felicità sarebbe al di là della prassi. A dare la misura dell'abisso tra la prassi e la felicità è la forza della negatività interna all'opera d'arte. Certamente Kafka non sollecita la facoltà di desiderare. Ma l'angoscia reale che risponde a brani di prosa come la *Metamorfosi* o la *Colonia penale*, lo *shock* del balzare all'indietro,

la nausea che scuote la *physis*, ha a che fare come difesa più con il desiderio che con il vecchio disinteresse, che Kafka e ciò che è venuto dopo di lui hanno cassato. Esso sarebbe clamorosamente inadeguato ai suoi scritti. Pian piano abbasserebbe l'arte a ciò che Hegel scherniva, al giocattolo piacevole o utile dell'*Ars poetica* oraziana. L'estetica dell'epoca idealistica se ne è liberata, in contemporanea con l'arte stessa. L'esperienza artistica è autonoma unicamente quando rigetta il gusto del godimento. La via che porta ad essa fa passare attraverso il disinteresse; l'emancipazione dell'arte dai prodotti della cucina o della pornografia è irrevocabile. Ma essa non trova pace nel disinteresse. Il disinteresse riproduce immanentemente, alterato, l'interesse. Nel mondo falso ogni ἡδονή è falsa. Per amore della felicità si rinuncia alla felicità. Così il desiderio sopravvive nell'arte.

“Godimento dell'arte”. Diventato irriconoscibile, il godimento si traveste nel disinteresse kantiano. Ciò che la coscienza generale e un'estetica condiscendente si immaginano come godimento artistico secondo il modello del godere reale, probabilmente non esiste affatto. All'esperienza artistica *tel quel* il soggetto empirico prende parte solo in misura limitata e modificata; tale parte potrebbe diminuire quanto più alta è la qualità della creazione. Chi gode delle opere d'arte in modo fattualmente concreto è un filisteo; espressioni come “delizia per gli orecchi” ne provano la colpevolezza. Ma se l'ultima traccia di godimento fosse estirpata, la domanda su perché ci sono in generale le opere d'arte creerebbe imbarazzo. Di fatto le opere d'arte vengono tanto meno godute quanto più uno ne capisce. Piuttosto il tradizionale modo di comportarsi nei confronti dell'opera d'arte, sempre che sia davvero rilevante per essa, era addirittura di ammirazione: del fatto che esse siano così in sé, non per l'osservatore. Ciò che in esse si svelava a quest'ultimo e lo trascinava era la loro verità quale prevale su ogni altro momento in creazioni di tipo kafkiano. Non erano mezzi di godimento di ordine superiore. Quello con l'arte non era un rapporto di incorporazione, ma al contrario l'osservatore scompariva nella cosa oggettiva; a maggior ragione accade così nelle creazioni moderne, che gli si dirigono contro come talvolta le locomotive in un film. Se si chiede a un musicista se la musica gli procura gioia, egli dirà piuttosto, come nell'aneddoto americano del violoncellista che faceva smorfie mentre Toscanini lo dirigeva: *I just*

hate music. Per chi ha con l'arte quella relazione genuina in cui egli estingue se stesso, l'arte non è oggetto; gli sarebbe insopportabile la sottrazione dell'arte benché le sue singole espressioni non siano per lui una fonte di piacere. Il fatto che nessuno si occuperebbe di arte se, come dicono i borghesi, non gliene venisse proprio niente, è incontrovertibile, ma di nuovo comunque non vero al punto da poter stilare un bilancio: ascoltata stasera la *Nona sinfonia*, avuto tot di diletto; e intanto questa idiozia si è imposta come buon senso. Il borghese desidera l'arte voluttuosa e la vita ascetica; sarebbe meglio viceversa. La coscienza reificata, a risarcire quel che sottrae agli uomini in immediatezza sensibile, richiama nella sfera di quest'ultima ciò che non ha qui il proprio posto. Ponendosi in apparenza vicina fisicamente al consumatore mediante l'attrazione sensibile, l'opera d'arte gli si rende estranea: diventa merce che gli appartiene e che egli incessantemente teme di perdere. Il falso rapporto con l'arte è strettamente congiunto alla paura per la proprietà. Alla rappresentazione feticistica dell'opera d'arte come di un possedimento che si può avere e che può essere distrutto dalla riflessione, corrisponde precisamente quella del bene utilizzabile all'interno del patrimonio psicologico. Se l'arte secondo il suo proprio concetto è qualcosa di divenuto, non lo è di meno la sua classificazione come mezzo di godimento; indubbiamente le primitive forme magiche e animistiche delle opere d'arte quali componenti di una prassi rituale erano al di qua della loro autonomia; ma proprio perché sacrali non si lasciavano certo godere. La spiritualizzazione dell'arte ha istigato il rancore di chi è escluso dalla cultura e ha promosso il genere dell'arte per consumatori, mentre all'opposto l'avversione nei confronti di quest'ultima ha spinto gli artisti a una spiritualizzazione sempre più accanita. Nessuna scultura greca di corpo nudo era una *pin-up*. Non si potrebbe spiegare altrimenti la simpatia dei moderni per il lontano passato, né per l'esotico: gli artisti reagiscono all'astrazione da oggetti naturali assumendola come cosa da desiderare; d'altronde Hegel non ha trascurato il momento asensoriale dell'arcaicità nella struttura dell'"arte simbolica". Il momento di piacere nell'arte, protesta contro il carattere di merce universalmente mediato, è a suo modo mediabile: chi si eclissa nell'opera d'arte viene con ciò dispensato dalla meschinità di una vita che è sempre troppo poca cosa. Tale piacere riesce ad aumentare fino all'ebbrezza; ad essa, di nuovo, non giunge il misero

concetto di godimento, che d'altra parte sembra adatto a far passare a uno la voglia di godere. Curioso, del resto, che un'estetica che ha sempre e ripetutamente insistito sulla sensazione soggettiva come fondamento di tutto il bello non abbia mai analizzato seriamente tale sensazione. Le sue descrizioni sono state quasi immancabilmente grette; questo forse perché l'approccio soggettivo rende fin dall'inizio ciechi nei confronti del fatto che si può stabilire qualcosa di valido sull'esperienza artistica solo in rapporto alla cosa oggettiva, non in riferimento al gaudio dell'amatore. Il concetto di godimento artistico è stato un cattivo compromesso tra l'essenza sociale e l'essenza antitetica alla società dell'opera d'arte. Essendo già inutile ai fini dell'autoconservazione – la società borghese non glielo perdonerà mai del tutto –, l'arte deve almeno affermarsi per una sorta di valore d'uso che sarebbe modellato sul piacere dei sensi. Così si falsifica tanto l'arte quanto quel particolare appagamento corporeo che non offrono i suoi succedanei estetici. Il fatto che chi è incapace di differenziazione sensoriale, chi non sa distinguere un suono bello da uno fesso, i colori luminosi da quelli spenti, difficilmente sia capace di esperienza artistica, viene ipostatizzato. Questa però accoglie sí in sé potenziata la differenziazione sensoriale come *medium* del configurare, ma lascia passare il piacere relativo unicamente in quanto forzato. Il suo peso nell'arte è variato; in periodi che seguono quelli ascetici, come nel Rinascimento, è stato organo della liberazione e vivace, come lo è stato nell'impressionismo in quanto elemento antivittoriano; a volte sembrava che l'afflizione creaturale fosse il contenuto metafisico, mentre a permeare le forme era lo stimolo erotico. Tuttavia, pur potente come la forza di quel momento che volge al ritorno, conserva qualcosa di infantile quando nell'arte si presenta letterale, integro. Solo nel ricordo e nella nostalgia, non riprodotto e come effetto immediato, viene assorbito da essa. L'allergia nei confronti di quanto è grossolanamente sensoriale alla fin fine rende estranei anche quei periodi in cui il pienamente piacevole e la forma potrebbero comunicare in maniera ancora più immediata; questo non da ultimo potrebbe aver provocato l'allontanamento dall'impressionismo.

Edonismo estetico e felicità della conoscenza. Il momento di verità nell'edonismo estetico trova appoggio nel fatto che nell'arte i mezzi non sono puramente assorbiti dal fine. Nella dialettica tra i due i

primi mantengono sempre una certa autonomia, ossia un'autonomia mediata. Grazie a ciò che suscita compiacimento sul piano sensibile, la manifestazione che è essenziale all'opera d'arte si rende coesa. Come ha detto Alban Berg, fa parte dell'oggettività che da quanto si è formato non spuntino chiodi e non promani puzza di colla; e la dolcezza dell'espressione di molte creazioni di Mozart vi richiama la dolcezza della voce. In opere di rilievo il sensibile a sua volta, brillando della loro arte, diventa spirituale, così come viceversa dallo spirito dell'opera riceve splendore sensibile il particolare astratto, per quanto insignificante rispetto alla manifestazione. A volte opere d'arte in sé interamente plasmate e articolate in virtù del proprio linguaggio formale strutturato tendono in seconda battuta verso ciò che suscita compiacimento sul piano sensibile. La dissonanza, contrassegno dell'intera modernità, anche nei suoi equivalenti ottici apre la porta al sensibile che seduce, trasfigurandolo nella sua antitesi, il dolore: fenomeno estetico originario dell'ambivalenza. La portata incalcolabile di tutto il dissonante per la nuova arte a partire da Baudelaire e dal *Tristano* – davvero una specie di invariante della modernità – dipende dal fatto che in ciò il gioco immanente di forze dell'opera d'arte converge con la realtà esteriore che aumenta, parallelamente all'autonomia di quella, il proprio potere sul soggetto. La dissonanza apporta dall'interno all'opera d'arte quel che la sociologia volgare chiama la sua estraniamento sociale. Nel frattempo, però, le opere d'arte rendono tabù anche la soavità mediata spiritualmente in quanto troppo simile a quella volgare. La linea di sviluppo potrebbe progredire verso l'inasprimento del tabù sensoriale, sebbene a volte sia difficile distinguere quanto questo tabù si fondi nella legge formale e quanto semplicemente in carenze di mestiere; una questione peraltro simile a molte di quelle che si presentano nelle controversie estetiche senza dare molti frutti. Il tabù sensoriale si estende alla fine anche al contrario di ciò che suscita compiacimento poiché quest'ultimo, benché dalla più estrema lontananza, viene esso pure sentito nella sua negazione specifica. Per una tale forma di reazione la dissonanza si avvicina troppo al suo contrario, la conciliazione; si rende refrattaria a un'apparenza dell'umano che è ideologia della disumanità, e preferisce battersi dalla parte della coscienza reificata. La dissonanza si raffredda diventando materiale indifferente; certo, di una nuova specie di immediatezza, senza traccia del ricordo di ciò

da cui è risultata, ma pertanto sorda e priva di qualità. Allora per una società in cui l'arte non ha più un posto e che è stravolta in qualunque reazione ad essa, quest'ultima si scinde in patrimonio culturale coagulato in forma reificata e in acquisizione di piacere che il cliente guadagna e che quasi sempre ha poco a che fare con l'oggetto. Il piacere soggettivo per l'opera d'arte si avvicinerebbe allo stato del destituito dall'empiria quale totalità dell'essere-per-altro, non all'empiria. Schopenhauer è stato probabilmente il primo a essersene accorto. La felicità per le opere d'arte è un improvviso essere-evasi, non una briciola di ciò a cui l'arte è scampata; sempre solo accidentale, più inessenziale per l'arte della felicità della sua conoscenza; il concetto di godimento artistico in quanto costitutivo dell'arte è da abolire. Se, come ha visto Hegel, al sentimento dell'oggetto estetico inerisce sempre qualcosa di casuale, in genere la proiezione psicologica, allora quest'ultimo esige dall'osservatore conoscenza, e precisamente una conoscenza secondo giustizia: vuole che ci si accorga della sua verità e della sua non-verità. All'edonismo estetico bisognerebbe contrapporre un celebre passo della dottrina kantiana del sublime, sganciato da Kant con imbarazzo dall'arte: la felicità per le opere d'arte sarebbe semmai il sentimento del persistere che esse mediano. Ciò riguarda l'ambito estetico nella sua interezza piuttosto che la singola opera.

Situazione.

Decadimento dei materiali. Con le categorie hanno perso la loro ovvietà a priori anche dei materiali, come le parole della poesia. Il decadimento dei materiali è il trionfo del loro essere-per-altro. Quale prima ed efficace testimonianza è diventata celebre la *Lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal. Si può considerare la poesia neoromantica nel suo complesso come tentativo di opporsi ad esso e di far riacquistare al linguaggio così come ad altri materiali qualcosa della loro sostanzialità. L'idiosincrasia per lo Jugendstil è però strettamente legata al fatto che quel tentativo è fallito. Allo sguardo retrospettivo esso appare, per dirla con Kafka, un vuoto viaggio allegro. Nella poesia introduttiva a un ciclo del *Settimo anello*, nell'invocazione a un bosco George ha dovuto solo porre l'una accanto all'altra le parole oro, cornalina, per poter sperare, secondo il proprio principio di stilizzazione, che la scelta delle parole brillasse poeticamente⁸. Dopo sei decenni è diventato

possibile ravvisare nella scelta delle parole un arrangiamento decorativo, non molto superiore all'accumulo contenutisticamente rozzo di tutti i materiali nobili possibili nel *Dorian Gray* di Wilde, che rendono gli interni del raffinatissimo estetismo simili a negozi di antiquariato e a case d'asta e pertanto proprio all'odiato commercio. Analogamente Schönberg ha osservato: a Chopin è andata bene, ha dovuto semplicemente prendere la tonalità di fa diesis maggiore, allora intatta, ed è stato subito bello; peraltro con la differenza sul piano della filosofia della storia che nel primo romanticismo musicale materiali come le tonalità insolite di Chopin irradiavano effettivamente qualcosa della forza dell'inviolato, mentre quelli interni al linguaggio intorno al 1900 erano già sviliti a un che di ricercato. Ma ciò che è capitato alle sue parole e alla loro giustapposizione oppure alle tonalità ha colpito inesorabilmente il concetto tradizionale del poetico in quanto qualcosa di superiore, di sacro. La poesia si è ritirata in ciò che si abbandona senza riserve al processo della disillusione che consuma il concetto di poetico; ciò costituisce l'irresistibilità dell'opera di Beckett.

Disartizzazione dell'arte; per la critica dell'industria culturale. Alla perdita della propria ovvietà l'arte reagisce non solo con concreti mutamenti dei suoi modi di comportarsi e di procedere, ma trascinando il suo proprio concetto come una catena: il concetto per cui essa è arte. Nell'arte umile o nell'intrattenimento umile di un tempo, oggi amministrati, integrati, qualitativamente rimodellati dall'industria culturale, ciò lo si può constatare nel modo più evidente. Infatti quella sfera non ha mai ubbidito al concetto di arte pura, esso stesso divenuto e tardo. In quanto testimonianza del fallimento della cultura essa ha sempre sconfinato in quest'ultima, assumendo come proprio specifico proposito che essa fallisse, come fa sempre l'umorismo, in una beata armonia tra la propria forma tradizionale e quella presente. Coloro che sono raggirati dall'industria culturale e assetati delle sue merci si trovano al di qua dell'arte: per questo percepiscono la sua inadeguatezza rispetto all'attuale processo sociale di vita – non la non-verità peculiare di quest'ultimo – in maniera meno velata di coloro che ancora ricordano che cosa era in altri tempi un'opera d'arte. Sollecitano la disartizzazione dell'arte⁹. La brama di intaccare, di non lasciare che un'opera sia ciò che è, di approntarne una qualunque, di ridurre la

sua distanza dall'osservatore, è sintomo inequivocabile di quella tendenza. La vergognosa differenza tra l'arte e la vita che vivono e in cui non vogliono essere disturbati, perché altrimenti non sopporterebbero il disgusto, deve sparire: questa è la base soggettiva per inserire l'arte tra i beni di consumo mediante i *vested interests*. Se malgrado tutto non diventa facilmente consumabile, il rapporto con essa può almeno prendere a modello quello con i beni di consumo veri e propri. Ciò viene facilitato dal fatto che il loro valore d'uso nell'epoca della sovrapproduzione è diventato di per sé problematico e fa posto al godimento secondario del prestigio, dello starci-assieme, in definitiva del carattere di merce: parodia dell'apparenza estetica. Dell'autonomia delle opere d'arte, che incita i clienti della cultura allo sdegno perché le si ritiene qualcosa di meglio di quello che loro credono di essere, non resta altro che il carattere feticistico della merce, regressione al feticismo arcaico all'origine dell'arte: pertanto il comportamento attuale nei confronti dell'arte è regressivo. Delle merci culturali si consuma il loro astratto essere-per-altro senza che esse siano davvero per gli altri; nel concedersi a costoro, li ingannano. L'antica affinità di osservatore e osservato viene capovolta. Laddove l'opera d'arte viene resa un mero fatto dal comportamento tipico di oggi, si mette in vendita come merce anche il momento mimetico, incompatibile con ogni essenza cosale. Il consumatore può proiettare a piacere i propri moti dell'animo, residui mimetici, su ciò che gli viene posto innanzi. Fino alla fase dell'amministrazione totale il soggetto che osservava, ascoltava, leggeva una creazione, doveva dimenticarsi, diventare indifferente a sé, spegnersi in essa. L'identificazione che si realizzava non aveva come ideale che esso rendesse l'opera d'arte uguale a sé, ma che rendesse se stesso uguale all'opera d'arte. In ciò consisteva la sublimazione estetica; Hegel ha chiamato tale modo di comportarsi in generale libertà nei confronti dell'oggetto. Proprio così egli ha reso onore al soggetto, che nell'esperienza spirituale diventa soggetto attraverso la propria alienazione, al contrario del desiderio piccolo-borghese che l'opera d'arte gli dia qualcosa. Come *tabula rasa* di proiezioni soggettive l'opera d'arte viene però squalificata. I poli della sua disartizzazione sono il renderla tanto cosa tra cose quanto veicolo della psicologia dell'osservatore. Ciò che le opere d'arte reificate non dicono più, l'osservatore lo sostituisce con l'eco standardizzata di se stesso che gli giunge da esse. Questo meccanismo è messo in moto e sfruttato dall'industria

culturale. Essa fa apparire appunto come vicino agli uomini, appartenente ad essi, ciò che gli è stato estraniato e che viene messo a disposizione eteronomamente nel risarcimento. Anche l'argomentazione direttamente sociale contro l'industria culturale ha però una sua componente ideologica. Dall'ignominia autoritaria dell'industria culturale l'arte autonoma non era affatto esente. La sua autonomia è un divenuto che ne costituisce il concetto; ma non a priori. Nelle creazioni più autentiche, l'autorità che una volta le opere di culto avrebbero esercitato sulle *gentes* è diventata legge formale immanente. L'idea della libertà, congiunta all'autonomia estetica, si è plasmata sul dominio che ha generalizzato. Così anche le opere d'arte. Quanto più si sono rese libere da scopi esteriori, tanto più completamente esse si sono determinate come a loro volta organizzate secondo la logica del dominio. Ma poiché le opere d'arte volgono sempre una loro faccia alla società, il dominio interiorizzato in esse si è irradiato anche all'esterno. Impossibile, consapevoli di questa connessione, svolgere una critica dell'industria culturale che taccia davanti all'arte. Chi però con ragione fiuta sempre nell'arte l'illibertà è tentato di afflosciarsi, di rassegnarsi all'amministrazione incombente, poiché in verità è sempre stato così, mentre invece nell'apparenza di qualcosa di altro si svelerebbe anche la possibilità di esso. Il fatto che in mezzo al mondo senza immagini cresca il bisogno di arte, anche quello delle masse che per la prima volta si sono confrontate con essa grazie ai mezzi meccanici di riproduzione, suscita semmai dubbi, non bastando comunque a difenderne la sopravvivenza poiché è qualcosa di esteriore all'arte. Il carattere complementare di quel bisogno, imitazione dell'incanto come consolazione per il disincanto, abbassa l'arte a esempio del *mundus vult decipi* e la deforma. Nell'ontologia della falsa coscienza rientrano anche quegli aspetti nei quali la borghesia, che ha sia liberato sia tenuto a freno lo spirito, con ipocrisia e anche contro se stessa accetta e gode dello spirito proprio ciò per cui non riesce completamente a credergli. Fin dove corrisponde a un bisogno socialmente presente, l'arte è diventata in amplissima misura un'impresa guidata dal profitto che prosegue finché rende e aiuta a superare con la perfezione il fatto di essere già morta. Generi artistici fiorenti e branche della pratica artistica come il dramma musicale tradizionale sono diventati privi di valore senza che ciò si sia reso visibile nella cultura ufficiale; tuttavia nelle difficoltà anche solo di seguire il proprio ideale di

perfezione, la loro insufficienza spirituale diventa immediatamente pratica; se ne può prevedere il reale declino. Confidare nei bisogni degli uomini che, con l'aumento delle forze produttive, porterebbero l'intero a una configurazione superiore, non dà più frutti da quando i bisogni sono stati integrati e resi falsi dalla società falsa. È vero che, come è stato pronosticato, i bisogni trovano di nuovo il loro soddisfacimento, ma questo è a sua volta falso e inganna gli uomini sul loro diritto di uomini.

Linguaggio della sofferenza. Forse oggi è il caso di assumere un comportamento kantiano nei confronti dell'arte, come nei confronti di un dato; chi si batte in suo favore produce già ideologie rendendo essa stessa un'ideologia. Il pensiero può semmai allacciarsi al fatto che qualcosa nella realtà, al di là del velo che connette il gioco combinato di istituzioni e falso bisogno, obiettivamente desidera arte; un'arte che parli per ciò che il velo ricopre. Mentre la conoscenza discorsiva giunge vicino alla realtà, anche alle sue irrazionalità che a loro volta scaturiscono dalla sua legge di movimento, qualcosa in essa è refrattario alla conoscenza razionale. A quest'ultima è estranea la sofferenza, può determinarla per sussunzione, approntare mezzi per lenirla; difficilmente esprimerla attraverso la sua esperienza: proprio questo si chiamerebbe per essa irrazionale. La sofferenza portata al concetto resta muta e priva di conseguenze: lo si può osservare in Germania dopo Hitler. Alla frase hegeliana che Brecht si è scelto come motto: la verità sia concreta, nell'epoca dell'orrore inconcepibile forse dà ancora soddisfazione solo l'arte. Il motivo hegeliano dell'arte come coscienza di bisogni si è confermato al di là di tutto quello che egli poteva prevedere. Pertanto è diventato protesta contro il suo stesso verdetto sull'arte, un pessimismo culturale che dà rilievo al suo ottimismo teologico appena un po' secolarizzato, all'attesa di una libertà realmente attuata. L'oscuramento del mondo rende razionale l'irrazionalità dell'arte: quella radicalmente oscurata. Ciò che i nemici della nuova arte, con istinto migliore dei suoi pavidetti apologeti, chiamano la sua negatività è la somma del rimosso da parte della cultura stabilita. Attira in questa direzione. Nel piacere per il rimosso l'arte accoglie al tempo stesso la disgrazia, il principio della rimozione, invece di limitarsi a protestarvi contro inutilmente. Che essa esprima la disgrazia dovuta all'identificazione anticipa il suo depotenziamento; ciò, non la fotografia della disgrazia o una falsa beatitudine,

definisce la posizione dell'arte autentica attuale nei confronti dell'obiettività oscurata; ogni altra si rivela colpevole per la sdolcinatezza della propria falsità.

Filosofia della storia del nuovo. L'arte fantastica, quella romantica come pure aspetti di essa nel manierismo e nel Barocco, rappresentano qualcosa di non-essente come essente. Le invenzioni sono modificazioni dell'empiricamente esistente. L'effetto è la presentazione di qualcosa di non-empirico come se fosse empirico. Esso viene agevolato dalla provenienza dall'empiria. La nuova arte prende tanto sul serio quest'ultima, piegata sotto il proprio immane peso, da perdere il gusto per la finzione. Meno che mai vuole rinnovare la facciata. Evitando la contaminazione con ciò che meramente è, essa ne fa un calco tanto più spietato. Già la forza di Kafka è quella di un sentimento negativo della realtà; ciò che in esso appare fantastico al non-intelletto è «Comment c'est». Con l'ἐπιπολή dal mondo empirico la nuova arte cessa di essere fantastica. Solo storici della letteratura hanno potuto portare Kafka e Meyrink, solo storici dell'arte Klee e Kubin, sotto la stessa categoria. Peraltro l'arte fantastica nelle sue creazioni più grandiose sfuma verso ciò che la modernità, libera dal sistema di riferimento del normale, ha riportato a se stesso: ad esempio parti del *Gordon Pym* di Poe, dell'*Amerikamüder* di Kürnberger, fino a *Mine-Haha* di Wedekind. Tuttavia niente è tanto dannoso per la conoscenza teoretica dell'arte moderna quanto la sua riduzione a somiglianze con quella più vecchia. Con lo schema "Tutto c'è già stato" sfugge il suo specifico; la si livella proprio sul *continuum* non-dialettico, senza fratture, di pacifico sviluppo che essa fa saltare. Impossibile negare la fatalità per cui nessuna interpretazione di fenomeni spirituali è possibile senza una qualche traduzione del nuovo nell'antico; anch'essa ha qualcosa del tradimento. Toccherebbe a una riflessione seconda correggere ciò. La differenza andrebbe ricavata considerando il rapporto delle opere d'arte moderne con quelle più vecchie che vi assomigliano. L'immergersi nella dimensione storica dovrebbe svelare ciò che un tempo è rimasto irrisolto; non diversamente il presente va collegato con il passato. L'atteggiamento storico-spirituale corrente vorrebbe al contrario cancellare dalla faccia della terra ciò che è virtualmente nuovo. La relativa categoria è però centrale fin dalla metà del XIX secolo – dal pieno capitalismo –, peraltro corrispondentemente alla questione se qualcosa di nuovo

in genere ci sia mai stato. Da allora non è piú riuscita alcuna opera d'arte che si sia resa ostile al concetto, per quanto incerto, di modernità. Ciò che ha pensato di scampare alla problematicità attestata alla modernità da quando è esistita, è perito tanto piú rapidamente. Persino a un compositore cosí poco sospettabile di modernismo come Anton Bruckner sarebbero rimasti interdetti i suoi effetti piú significativi se egli non avesse operato con il materiale piú progredito del suo periodo, l'armonia wagneriana, che poi peraltro ha paradossalmente rifunzionalizzato. Le sue sinfonie chiedono come qualcosa di vecchio sia comunque ancora, ossia come qualcosa di nuovo, possibile; la domanda testimonia l'irresistibilità della modernità, e il "comunque ancora" già un non-vero che proprio i conservatori dei suoi giorni hanno potuto ipocritamente additare come una stonatura. Che la categoria del nuovo non si possa liquidare come bisogno di sensazioni estraneo all'arte lo si può capire considerando la sua irresistibilità. Quando prima della Prima guerra il critico musicale inglese Ernest Newman, conservatore ma assai sensibile, ascoltò i *Pezzi per orchestra* op. 16 di Schönberg, ammoní come non si dovesse sottovalutare questo Schönberg, come egli fosse estremamente deciso; questo momento viene recepito dall'odio, con istinto migliore che dall'apologetica, come ciò che del nuovo è distruttivo. Già il vecchio Saint-Saëns ne ebbe qualche sentore quando, per difendersi dall'impressione di Debussy, dichiarò che ci doveva pur essere una musica diversa da quella. Ciò che evita i cambiamenti nel materiale che comportano le innovazioni significative, e ciò che vi si sottrae, si presenta subito svuotato, privo di forze. Newman deve aver notato che i suoni liberati da Schönberg nei *Pezzi per orchestra* non si può piú pensare di sopprimerli, e che essi, una volta esistenti, hanno implicazioni per l'intero comporre che alla fine liquidano il linguaggio tradizionale. Ciò perdura; basta aver visto dopo un'opera di Beckett un'opera contemporanea piú moderata per accorgersi quanto il nuovo sia giudizio senza giudizio. Anche l'ultra-restauratore Rudolf Borchardt ha confermato che un artista dovrebbe disporre dello *standard* della propria epoca una volta che questo è stato raggiunto. L'astrattezza del nuovo è necessaria, lo si conosce tanto poco quanto il piú spaventoso mistero del pozzo di Poe. Nell'astrattezza del nuovo però si incapsula qualcosa che è decisivo per il contenuto. Il vecchio Victor Hugo l'ha colto dicendo che Rimbaud avrebbe regalato alla poesia un *frisson nouveau*. Il brivido reagisce alla

chiusura criptica che è funzione di quel momento di indeterminatezza. È però al tempo stesso il modo mimetico di comportarsi che reagisce all'astrattezza in quanto mimesi. Solo nel nuovo la mimesi si coniuga con la razionalità senza riacutizzarsi: anche la *ratio* diventa mimetica nel brivido del nuovo: con inarrivata violenza in Edgar Allan Poe, davvero uno dei fari di Baudelaire e dell'intera modernità. Il nuovo è un punto cieco, vuoto come il perfetto "questo qui". La tradizione, come qualsiasi categoria della filosofia della storia, non va concepita come se in un'eterna staffetta una generazione, uno stile, un maestro, mettesse in mano a chi viene dopo la propria arte. Sociologicamente ed economicamente, da Max Weber e Sombart in poi, si distingue tra periodi tradizionalisti e non-tradizionalisti; essendo *medium* del movimento storico, la tradizione dipende nel suo peculiare esser-così da strutture economiche e sociali e muta qualitativamente con esse. La posizione dell'arte presente nei confronti della tradizione, che le viene frequentemente imputata come perdita della tradizione, è anche condizionata dal mutamento interno alla categoria di tradizione. In una società essenzialmente non tradizionalista la tradizione estetica è dubbia a priori. L'autorità del nuovo è quella dello storicamente inevitabile. Pertanto esso implica obiettivamente la critica dell'individuo, del proprio veicolo: nel nuovo si stringe esteticamente il nodo di individuo e società. L'esperienza della modernità dice di più, sebbene il suo concetto, per quanto qualitativo, soffra della propria astrattezza. È privativo, fin dall'inizio più negazione di ciò che ora non deve più essere che parola d'ordine positiva. Esso però nega non le pratiche artistiche precedenti, come fanno da sempre gli stili, ma la tradizione in quanto tale; pertanto ratifica solo il principio borghese nell'arte. La sua astrattezza fa coppia con il carattere di merce dell'arte. Perciò la modernità, quando in Baudelaire si articola per la prima volta teoreticamente, assume subito il tono della sventura. Il nuovo è fratello della morte. Ad avere in Baudelaire l'aria del satanismo è l'identificazione, che riflette se stessa come negativa, con la negatività reale della condizione sociale. Il dolore per il mondo passa al nemico, al mondo. Qualcosa di ciò è rimasto mescolato come fermento a tutta la modernità. Infatti l'immediato appello a non vendersi anch'essa all'avversario in arte sarebbe reazionario: perciò l'*imago* della natura in Baudelaire è soggetta a severo divieto. Quando la modernità lo nega, fino a oggi, capitola; tutta

l'istigazione contro la decadenza, il chiasso che accompagna ostinatamente la modernità, comincia da qui. La *nouveauté* è esteticamente un divenuto, quell'etichetta di beni di consumo di cui si è appropriata l'arte mediante la quale essi si distinguono da un'offerta sempre uguale, allettano, assecondando il bisogno di valorizzazione del capitale che finisce male se non si espande, nel linguaggio della circolazione: se non offre qualcosa di nuovo. Il nuovo è il sigillo estetico della riproduzione ampliata, anche con la sua promessa di totale abbondanza. La poesia di Baudelaire ha codificato per prima come in mezzo alla società delle merci pienamente sviluppata l'arte possa solo ignorare impotente la propria tendenza. Essa giunge al di là del mercato che le è eteronomo solo portando l'*imagerie* di esso alla propria autonomia. La modernità è arte per mimesi dell'irrigidito e dell'estraniato; per questo, non perché rinnega ciò che è muto, essa diventa eloquente; che non tolleri più l'innocenza viene da qui. Baudelaire non combatte contro la reificazione né la ritrae; egli protesta contro di essa nell'esperienza dei suoi archetipi, e il *medium* di questa esperienza è la forma poetica. Ciò lo eleva trionfante al di sopra di tutto il sentimentalismo tardoromantico. La sua opera ha il proprio momento nel sincopare la schiacciante obiettività del carattere di merce, che fagocita tutti i residui umani, con l'obiettività dell'opera in sé che viene prima del soggetto vivente: l'opera d'arte assoluta incontra la merce assoluta. Il residuo di astrattezza nel concetto di modernità è il suo tributo a quest'ultima. Sotto il capitalismo monopolistico viene ampiamente goduto il valore di scambio, non più il valore d'uso¹⁰, dunque per l'opera d'arte moderna la propria astrattezza, l'irritante indeterminatezza di ciò che dev'essere e del suo scopo, diventa cifra di ciò che è. Tale astrattezza non ha niente in comune con il carattere formale di più vecchie norme estetiche, come quelle kantiane. Piuttosto è provocatoria, sfida all'illusione che ci sia ancora vita, al tempo stesso strumento di quel distanziamento estetico che non viene più prodotto dalla fantasia tradizionale. Fin dall'inizio l'astrazione estetica, in Baudelaire in maniera ancora rudimentale e allegorica come reazione al mondo diventato astratto, è stata più che altro una proibizione di immagini. Riguarda quel che alla fine i provinciali speravano di trarre in salvo chiamandolo messaggio, il manifestarsi in quanto qualcosa di sensoriale: dopo la catastrofe del senso il manifestarsi diventa astratto. Tale refrattarietà è estremamente determinata, da

Rimbaud all'odierna arte d'avanguardia. È mutata altrettanto poco quanto lo strato di base della società. La modernità è astratta per la sua relazione con l'esistito; inconciliabile con l'incanto, non può dire ciò che ancora non è stato, e deve tuttavia volerlo contro la vergogna del sempre-uguale: perciò i crittogrammi baudelaireani della modernità parificano il nuovo all'ignoto, al *telos* nascosto così come a quanto è orrido per la propria incommensurabilità al sempre-uguale, al *goût du néant*. Gli argomenti contro la *cupiditas rerum novarum* estetica, che possono richiamarsi con grande plausibilità alla mancanza di contenuto di quella categoria, sono intimamente farisaici. Il nuovo non è una categoria soggettiva, ma estorta alla cosa oggettiva che altrimenti non riesce a giungere a se stessa, libera da eteronomia. Sul nuovo preme la forza del vecchio che per realizzarsi ha bisogno del nuovo. La diretta prassi artistica si rende sospetta, insieme alle proprie manifestazioni, appena si richiama espressamente a ciò; nel vecchio, che pure conserva, essa di solito rinnega la propria differenza specifica; la riflessione estetica tuttavia non è indifferente nei confronti dell'intreccio di vecchio e nuovo. Il vecchio trova il proprio rifugio solo nel culmine del nuovo; in frammenti, non per continuità. Il semplice detto di Schönberg, chi non cerca non trova, è una parola d'ordine del nuovo; ciò che non l'osserva immanentemente, nel contesto dell'opera d'arte, si trasforma in inadeguatezza di quest'ultima; tra le capacità estetiche non è la meno rilevante quella di ripulire la creazione nel processo di produzione dai residui nocivi; grazie al nuovo la critica, il rifiuto, diventa momento obiettivo dell'arte stessa. Anche gli accoliti, contro cui sono tutti d'accordo, hanno più forza di coloro che audacemente si vantano del persistente. Che il nuovo secondo il proprio modello, il carattere feticcistico della merce, diventi feticcio, è critica da rivolgere alla cosa oggettiva, non muovendo dall'esterno, solo perché diventa feticcio; di solito ci si imbatte nella discrepanza di nuovi mezzi e vecchi fini. Se una possibilità di innovazioni si è esaurita, se si continua a cercare queste ultime meccanicamente secondo una linea che le ripete, allora la tendenza all'innovazione che si segue deve cambiare, spostarsi in un'altra dimensione. L'astrattamente nuovo può stagnare, capovolgersi nell'essere-sempre-uguale. La feticizzazione esprime la paradossalità di tutta l'arte che non è più ovvia per sé: di dover essere qualcosa che viene fatto per se stesso; e proprio questa paradossalità è il ganglio vitale dell'arte nuova. Il nuovo è di

necessità qualcosa di voluto, ma in quanto ciò che è altro sarebbe il non voluto. La velleità lo incatena al sempre-uguale; da qui la comunicazione di modernità e mito. Esso intende la non-identità, tuttavia diventa per intenzione l'identico; l'arte moderna mette in prova la commedia alla Münchhausen dell'identificazione del non-identico.

Sul problema dell'invarianza; esperimento (I). I segni del dissesto sono il sigillo di autenticità della modernità; ciò mediante cui essa nega disperatamente la compiutezza del sempre-uguale; l'esplosione è una delle sue invarianti. L'energia antitradizionalistica diventa un vortice che inghiotte. Per questo la modernità è mito, rivolto contro se stesso; l'atemporalità di quest'ultimo diventa catastrofe dell'attimo che spezza la continuità temporale; il concetto benjaminiano di immagine dialettica racchiude questo momento. Anche laddove la modernità mantiene conquiste tradizionali come conquiste tecniche, esse vengono superate dialetticamente dallo *shock* che non risparmia niente di ciò che si è ereditato. Come la categoria del nuovo è risultata dal processo storico che ha dissolto prima la tradizione specifica e poi qualsiasi altra, così la modernità non è un'aberrazione che si può correggere tornando su un terreno che non esiste più e che non deve più esistere; ciò è paradossalmente il fondamento della modernità e le conferisce carattere normativo. Anche nell'estetica le invarianti sono innegabili; una volta estrapolate sono però irrilevanti. Da modello può fungere la musica. Inutile contestare che sia un'arte temporale; che il tempo musicale, per quanto poco coincida immediatamente con il tempo dell'esperienza reale, come quest'ultimo non sia reversibile. Se invece si volesse andare oltre il fatto più vago e generale che la musica ha il compito di articolare il rapporto del proprio "contenuto interno", dei propri momenti infratemporal, con il tempo, ci si imbatterebbe subito nella limitatezza o nel ragionamento surrettizio. Infatti il rapporto della musica con il tempo musicale formale si determina soltanto nella relazione che ha con esso ciò che accade musicalmente in concreto. È vero che a lungo si è sostenuto che la musica dovrebbe organizzare sensatamente la successione infratemporale dei propri avvenimenti: far seguire un avvenimento dall'altro in un modo che permetta il capovolgimento tanto poco quanto il tempo stesso. Tuttavia la necessità di tale successione temporale, in quanto conforme al

tempo, non è mai stata letterale ma fittizia, una partecipazione al carattere d'apparenza dell'arte. Oggi la musica si ribella all'ordinamento temporale convenzionale; la trattazione del tempo musicale lascia comunque spazio a soluzioni ampiamente divergenti. Come resta problematica l'ipotesi che la musica possa sottrarsi all'invariante tempo, così è certo che quest'ultima, una volta che ci si rifletta sopra, diventa un momento anziché un apriori. – Ciò che nel nuovo è violento, per cui si è adottato il nome di sperimentale, non va ascritto all'animo soggettivo o alla costituzione psicologica degli artisti. Quando l'impulso non profila niente di sicuro relativamente a forma e contenuto complessivo, gli artisti produttivi vengono spinti obiettivamente all'esperimento. Il concetto di quest'ultimo, esemplarmente per le categorie della modernità, si è però in sé trasformato. Originariamente significava soltanto che la volontà conscia di se stessa prova modi di procedere ignoti o non sanciti. Sotto sotto, tradizionalmente ci si basava sulla convinzione che si sarebbe poi rivelato se i risultati lo potevano assimilare allo stabilito legittimandosi. Questa concezione dell'esperimento artistico è diventata un'ovvietà tanto quanto è diventata problematica per la sua fiducia nella continuità. Il modo sperimentale di atteggiarsi, nome per tipi di comportamento artistico per i quali è vincolante il nuovo, si è conservato, ma ora, spesso con il passaggio dell'interesse estetico dalla soggettività che si confida alla concordanza dell'oggetto, designa qualcosa di qualitativamente diverso: il fatto che il soggetto artistico pratica metodi di cui non può prevedere il risultato oggettivo. Anche questa svolta non è nuova in senso assoluto. Il concetto di costruzione, appartenente allo strato di fondo della modernità, ha implicato sempre il primato dei modi costruttivi di procedere rispetto all'immaginazione soggettiva. La costruzione necessita di soluzioni che l'occhio o l'orecchio che rappresentano non hanno presenti né immediatamente né in tutta chiarezza. L'imprevisto non è solamente effetto, ma ha anche un suo lato obiettivo. Ciò si è capovolto in una nuova qualità. Il soggetto ha accolto nella coscienza lo spodestamento che ha subito a causa della tecnologia che ha generato, l'ha elevato a programma, magari per l'impulso inconscio a domare l'incombente eteronomia nel suo integrarsi ancora con il principio soggettivo, nel suo diventare momento del processo produttivo. A ciò ha giovato che l'immaginazione, il passaggio della creazione attraverso il soggetto su cui Stockhausen

ha richiamato l'attenzione, non sia una grandezza fissa ma anche si differenzi per precisione o imprecisione. L'immaginato in maniera imprecisa di per sé può, in quanto specifico mezzo artistico, essere immaginato nella sua vaghezza. Inoltre il modo sperimentale di comportarsi sta in equilibrio sul filo del rasoio. Non si sa se esso obbedisca al proposito risalente a Mallarmé, esplicitato da Valéry, che il soggetto conservi la propria forza estetica restando padrone di se stesso anche mentre si prostituisce all'eteronomia, oppure se con quell'atto il soggetto ratifichi la propria abdicazione. In quanto, però, le procedure sperimentali nel senso più recente sono istituite comunque in modo soggettivo, è chimerico credere che grazie a loro l'arte si spogli della propria soggettività e diventi, senza apparenza, l'in-sé che altrimenti finge solo di essere.

Difesa degli ismi. A quel che dell'esperimento è doloroso risponde il rancore per ciò che chiamano gli ismi, per correnti artistiche programmatiche, coscienti di se stesse, magari sostenute da gruppi. Esso va da Hitler, che amava strepitare contro "questi im- ed espressionisti", a scrittori che per zelo politicamente avanguardistico sospettano del concetto di avanguardia estetica. Per il periodo del cubismo prima della Prima guerra l'ha espressamente confermato Picasso. All'interno degli ismi si può distinguere con grande chiarezza la qualità dei singoli, sebbene all'inizio vengano facilmente sopravvalutati coloro che più evidenti portano in fronte le caratteristiche della scuola rispetto a coloro che non sono riconducibili in maniera altrettanto categorica al programma: nell'era impressionista Pissarro. È vero che l'uso linguistico dell'ismo contiene una lieve contraddizione, in quanto sembra bandire per principio e di proposito dall'arte il momento dell'involontarietà; però è formalistica l'obiezione contro correnti denigrate come ismi dal momento che espressionismo e surrealismo hanno eletto a piano della loro volontà proprio la produzione involontaria. Inoltre il concetto di avanguardia, riservato per molti decenni alle correnti che di volta in volta hanno dichiarato di essere le più progredite, ha un po' della comicità di una giovinezza invecchiata. Nelle difficoltà in cui sono invischiati i cosiddetti ismi si esprimono quelle di un'arte emancipata dalla propria ovvietà. La coscienza, alla cui riflessione è rinviato tutto ciò che è artisticamente vincolante, ha smantellato al tempo stesso la vincolatezza estetica: da qui l'ombra di mera velleità sugli odiati

ismi. Il fatto che senza volontà consapevole probabilmente non ci sia mai stata alcuna pratica artistica di rilievo, in questi combattutissimi ismi giunge semplicemente ad autocoscienza. Ciò costringe all'organizzazione delle opere d'arte in sé; anche a quella esterna, nella misura in cui esse vogliono affermarsi nella società monopolisticamente organizzata da cima a fondo. Ciò che anche può essere vero nel paragone dell'arte con l'organismo è mediato dal soggetto e dalla sua ragione. Quella verità è entrata da molto al servizio dell'ideologia irrazionalistica della società razionalizzata; perciò sono più veri gli ismi che vi rinunciano. Non hanno affatto incatenato, ma accresciuto le forze produttive individuali, anche in particolare con il lavoro comune collettivo.

Ismi come scuole secolarizzate. Un aspetto degli ismi assume solo oggi la propria attualità. Il contenuto di verità di diversi movimenti artistici non culmina necessariamente in grandi opere d'arte; Benjamin l'ha mostrato per il dramma barocco tedesco¹¹. Probabilmente qualcosa di simile vale per l'espressionismo tedesco e il surrealismo francese, che non a caso ha sfidato lo stesso concetto di arte – un momento che da allora è rimasto mescolato a tutta l'arte autenticamente nuova. Ma poiché essa è rimasta nondimeno arte, si avrà motivo di cercare come nocciolo di quella provocazione la preponderanza dell'arte sull'opera d'arte. Essa prende corpo negli ismi. Ciò che sotto l'aspetto dell'opera si presenta come non riuscito o come mero esempio attesta anche impulsi che ormai riescono a malapena a obiettivarsi nella singola opera; quelli di un'arte che trascende se stessa; la loro idea attende riscatto. Degno di attenzione è che il disagio per gli ismi raramente include il loro equivalente storico, le scuole. Gli ismi ne sono per così dire la secolarizzazione, scuole in un'epoca che ha distrutto le scuole perché tradizionalistiche. Danno scandalo perché non si inquadrano nello schema dell'assoluta individuazione, ormai isola di quella tradizione che è stata scossa dal principio di individuazione. L'odiato deve almeno essere completamente isolato perché ne sia garantita l'impotenza, l'inefficacia storica, il rapido morire senza lasciare traccia. Nei confronti della modernità le scuole sono entrate in un contrasto che si riflette eccentricamente nei provvedimenti delle accademie contro allievi sospettati di simpatia per correnti moderne. Gli ismi sono tendenzialmente scuole che sostituiscono l'autorità tradizionale e istituzionale con

quella oggettiva. Meglio solidarizzare con loro che sconfessarli, sia pure attraverso l'antitesi di modernità e modernismo. La critica dell'essere-*up-to-date* che non sia provato con la struttura non è immotivata: ad esempio, ciò che è privo di funzione, che mima la funzione, è reativo. Ma il distacco del modernismo in quanto disposizione d'animo degli accolti dalla modernità vera e propria è infondato, poiché senza la disposizione soggettiva che viene stimolata dal nuovo non si cristallizza nemmeno una modernità obiettiva. In verità la distinzione è demagogica: chi si lamenta del modernismo intende la modernità, così come sempre gli accolti vengono combattuti per colpire i protagonisti di cui non si è all'altezza e la cui eminenza s'impone ai conformisti. Il metro dell'onestà con cui vengono misurati farisaicamente i modernisti, presuppone che ci si accontenti di esser fatti così e non altrimenti, un *habitus* fondamentale del reazionario estetico. La sua falsa natura viene dissolta dalla riflessione che oggi è diventata formazione artistica. La critica del modernismo a vantaggio della vera modernità funge da pretesto per spacciare per migliore del radicale il moderato, dietro la cui ragione sta in agguato la feccia della ragionevolezza triviale; in verità le cose stanno al contrario. Ciò che è rimasto indietro non dispone nemmeno dei vecchi mezzi di cui si serve. La storia domina interamente anche le opere che la rinnegano.

Fattibilità e caso; modernità e qualità. In duro contrasto con quella tradizionale, l'arte nuova mette in mostra da sé il momento un tempo nascosto del fatto, del prodotto. La parte di ciò che in essa è *θέσει* è talmente cresciuta che i tentativi di far inabissare tale parte – il processo di produzione – nella cosa oggettiva sono necessariamente falliti in partenza. Già la generazione precedente ha limitato egualmente la pura immanenza delle opere d'arte che spingeva all'estremo: attraverso l'autore come commentatore, l'ironia, le masse di materia che vengono abilmente difese dall'intervento dell'arte. Da qui è sorto il piacere di sostituire le opere d'arte con il processo della loro stessa produzione. Virtualmente oggi ognuna è identica a ciò che Joyce ha detto di *Finnegans Wake* prima di pubblicare l'intero: *work in progress*. Ma ciò che per sua peculiare costituzione è possibile solo in quanto nascente e diveniente non può porsi senza allo stesso tempo mentire in quanto compiuto, "finito". L'arte non può venir fuori dall'aporia

con un atto di volontà. Adolf Loos ha scritto decenni fa che gli ornamenti non si possono inventare¹²; ciò che egli ha dichiarato va però ampliato. Quel che più in arte occorre che sia fatto, cercato, inventato, è tanto più incerto che si possa fare e inventare. L'arte radicalmente fatta sfocia nel problema della sua fattibilità. In quel che è passato incita alla protesta proprio ciò che è combinato, che è calcolato, che, come lo si sarebbe chiamato intorno al 1800, non è diventato nuovamente natura. Il progresso dell'arte in quanto fare e il dubbio proprio su ciò sono l'uno contrappunto dell'altro; in realtà quel progresso viene accompagnato dalla tendenza all'assoluta involontarietà dalle scritture automatiche di quasi cinquant'anni fa fino al *tachisme* e alla musica aleatoria di oggi; a ragione si è rilevata la convergenza dell'opera d'arte tecnicamente integrale, completamente fatta, con quella assolutamente casuale; peraltro l'apparentemente per nulla fatto è più che mai fatto.

“Riflessione seconda”. La verità del nuovo in quanto non ancora occupato risiede nell'inintenzionale. Esso la pone in contraddizione con la riflessione, il motore del nuovo, e la eleva a verità seconda. Questa è il contrario del suo concetto filosoficamente usuale, ad esempio della dottrina schilleriana del sentimentale che finisce con il caricare di intenzioni le opere d'arte. La riflessione seconda coglie il modo di procedere, il linguaggio dell'opera d'arte nel senso più ampio, ma mira alla cecità. Lo esplicita la parola d'ordine dell'assurdo, benché inadeguata. Il rifiuto di Beckett di interpretare le proprie creazioni, collegato con l'estrema consapevolezza delle tecniche, delle implicazioni dei soggetti trattati, del materiale linguistico, non è un'avversione semplicemente soggettiva: con l'aumentare della riflessione, e grazie alla sua forza accresciuta, il contenuto si oscura in sé. Peraltro ciò non dispensa obiettivamente dall'interpretazione, come se non ci fosse nulla da interpretare; accontentarsi di ciò costituisce la confusione provocata dal discorso dell'assurdo. L'opera d'arte che crede di possedere il contenuto a partire da sé è miseramente ingenua per razionalismo: potrebbe essere questo il limite storicamente prevedibile di Brecht. Confermando inaspettatamente Hegel, la riflessione seconda rimette per dir così l'ingenuità nella posizione del contenuto rispetto alla prima riflessione. Dalle grandi opere teatrali di Shakespeare si può cavare poco di quel che oggi si chiama messaggio tanto quanto da Beckett. L'oscuramento è però a sua volta funzione del contenuto

mutato. Negazione dell'idea assoluta, esso non si può piú ritenere identico alla ragione, come postulava l'idealismo; critica del dominio totale della ragione, non può piú essere a sua volta ragionevole secondo le norme del pensiero discorsivo. L'oscurità dell'assurdo è la tenebra vecchia nel nuovo. Anch'essa va interpretata, non sostituita con la chiarezza del senso.

Il nuovo e la durata. La categoria del nuovo ha generato un conflitto. Il conflitto tra il nuovo e la durata non è dissimile dalla *querelle des anciens et des modernes* del XVII secolo. Sempre le opere d'arte hanno mirato alla durata; essa è congiunta al loro concetto, quello di obiettivazione. Tramite la durata l'arte eleva proteste contro la morte; la breve eternità delle opere è allegoria di un'eternità non apparente. L'arte è apparenza di ciò che non viene raggiunto dalla morte. Che nessun'arte duri è un detto astratto quanto quello della fugacità di tutto ciò che è terreno; acquisirebbe contenuto solo metafisicamente, in relazione all'idea di resurrezione. Non è solo il rancore reazionario a dar luogo al timore che la brama del nuovo scacci la durata. Lo sforzo di creare capolavori duraturi è compromesso. Ciò che rifiuta la tradizione difficilmente può contare su un'altra tradizione in cui essere conservato. Tanto meno ce n'è motivo in quanto volgendosi indietro infinite cose che una volta erano dotate degli attributi della durata – il concetto di classicità andava a parare lí – non aprono piú gli occhi: il durevole è passato e ha trascinato nel proprio gorgo la categoria della durata. Il concetto di arcaico definisce, piú che una fase della storia dell'arte, lo stato di inaridimento delle opere. Sulla propria durata le opere non hanno alcun potere; meno che mai essa è garantita laddove ciò che si presume legato al tempo viene soppresso a favore del persistente. Infatti ciò accade sacrificando il loro rapporto con gli stati di cose rispetto ai quali soltanto la durata si costituisce. È da qualcosa che aveva intenti effimeri, come la parodia dei romanzi cavallereschi a opera di Cervantes, che è nato il *Don Chisciotte*. Al concetto di durata inerisce un arcaismo egizio, miticamente inetto; l'idea di durata sembra essersi tenuta distante dai periodi produttivi. Probabilmente si acuisce solo laddove la durata è problematica e le opere d'arte, sentendo la propria latente mancanza di forza, vi si aggrappano. Si confonde ciò che un tempo un deprecabile appello nazionalistico chiamava la persistenza del valore delle opere d'arte, ciò che di loro è morto, formale e

omologato, con i germi segreti della sopravvivenza. La categoria del duraturo è parsa da sempre, fin dall'autoelogio di Orazio per un monumento che sarebbe stato più persistente del bronzo, apologetica; estranea a quelle opere d'arte che sono state erette, non in forza di un favore augusteo, grazie a un'idea di autenticità che ha in sé più che solo la traccia dell'autoritario. «Anche il bello deve morire!»¹³: ciò è molto più vero di quanto si creda in Schiller. Vale non solo per chi è bello né semplicemente per le creazioni che vengono distrutte o dimenticate o che ripiombano nel geroglifico, ma per tutto ciò che consta di bellezza e per ciò che, stando all'idea tradizionale di questa, dovrebbe essere immutabile, gli elementi costitutivi della forma. Si pensi alla categoria della tragicità. Essa sembra il calco estetico di male e morte e sembra aver vigore fin quando ce l'hanno loro. Eppure non è più possibile. Ciò in cui un tempo la pedanteria degli estetologi distingueva con diligenza il tragico dal triste diventa giudizio sul tragico: l'affermazione della morte; l'idea che nel perire del finito risplenda l'infinito; il senso della sofferenza. Senza eccezione oggi le opere d'arte negative parodiano il tragico. Più che tragica tutta l'arte è triste, soprattutto quella che appare serena e armonica. Nel concetto di durata estetica sopravvive – come in molto altro – la *prima philosophia* che si rifugia in derivati isolati e assolutizzati dopo che come totalità è dovuta cadere. Evidentemente la durata a cui aspirano le opere d'arte è modellata anche sul solido patrimonio tramandato; lo spirituale deve diventare proprietà come qualcosa di materiale, oltraggio dello spirito a se stesso, senza che esso comunque riesca a sfuggirvi. Appena le opere d'arte feticizzano la speranza della propria durata, soffrono già della propria malattia mortale: lo strato di inalienabilità che le riveste è al tempo stesso quello che le soffoca. Diverse opere d'arte di altissimo livello vorrebbero quasi perderci in tempo per non diventarne preda; in inappianabile antinomia con la coercizione all'obiettivazione. Ernst Schoen una volta ha parlato dell'insuperabile *noblesse* dei fuochi d'artificio che, unica arte, non vorrebbero durare ma brillare per un attimo e scoppiare. In fondo andrebbero chiarite le arti temporali del teatro e della musica secondo questa idea, antagonista di una reificazione senza la quale esse non sarebbero e che tuttavia le degrada. Riflessioni del genere sembrano superate se si considerano i mezzi della riproduzione meccanica; ma il disagio per questi ultimi è forse anche disagio nei confronti dell'incombente dominio totale della durevolezza

dell'arte, che corre parallelo al declino della durata. Se l'arte si sottraesse all'illusione finalmente smascherata del durare; se accogliesse in sé la sua propria transitorietà per simpatia con il vivente effimero, ciò sarebbe conforme a una concezione della verità che non presume che quest'ultima sia astrattamente persistente, ma che diventa consapevole del nucleo temporale di esso. Se tutta l'arte è secolarizzazione della trascendenza, allora qualsiasi arte prende parte alla dialettica dell'illuminismo. L'arte si è consegnata a questa dialettica con la concezione estetica dell'antiarte; non se ne può più pensare una senza questo momento. Ciò però non dice niente di meno che l'arte deve andare al di là del suo stesso concetto per restargli fedele. L'idea della propria abolizione le fa onore, poiché ne onora la pretesa di verità. Tuttavia il sopravvivere dell'arte compromessa non esprime solo il *cultural lag*, il troppo lento rivolgimento della sovrastruttura. L'arte ha la propria forza di resistenza nel fatto che il materialismo realizzato sarebbe anche la sua propria abolizione, quella del dominio di interessi materiali. Nella propria debolezza l'arte anticipa uno spirito che solo allora spunterebbe. A ciò corrisponde un bisogno obiettivo, l'indigenza del mondo, contrario a quello soggettivo, oggi nient'altro che bisogno ideologico dell'arte da parte degli uomini; a nient'altro che a quel bisogno obiettivo può allacciarsi l'arte.

Dialettica dell'integrazione e "punto soggettivo". Ciò che una volta veniva subito diventa prestazione, e con ciò peraltro l'integrazione lega forze contrarie. Come un vortice essa risucchia in sé il molteplice rispetto a cui si è determinata l'arte. Il resto è l'unità astratta, priva del momento antitetico tramite cui soltanto essa diventa unità. Con quanto più successo si integra, tanto più l'integrazione diventa un futile giro a vuoto; teleologicamente mira a essere un infantile trastullo. La capacità del soggetto estetico di integrare ciò che afferra è anche la sua debolezza. Esso si arrende a un'unità che gli è estraniata per la sua astrattezza e capitolando ripone la propria speranza nella cieca necessità. Potendosi intendere l'intera arte nuova come intervento continuo del soggetto, che non ha più intenzione di lasciar agire automaticamente il gioco di forze tradizionale delle opere d'arte, agli interventi permanenti dell'io corrisponde la spinta al suo esonero per debolezza, conformemente al vecchissimo principio meccanico dello spirito borghese di reificare le prestazioni soggettive, di porle per così dire al di fuori

del soggetto, e di ritenere falsamente tali esoneri garanti di un'obiettività invulnerabile. La tecnica, braccio prolungato del soggetto, insieme sempre allontana da esso. Ombra del radicalismo autarchico dell'arte è la sua innocenza, la composizione cromatica assoluta confina con il disegno della tappezzeria. Il radicalismo estetico deve pagare per il fatto di non costare socialmente troppo in un tempo in cui gli alberghi americani sono arredati con quadri astratti *à la manière de...*: esso non è più affatto radicale. Tra i pericoli della nuova arte il peggiore è quello dell'inoffensività. Quanto più l'arte ha separato da sé il già dato, tanto più profondamente è stata ricacciata in ciò che per così dire fa a meno di andare a prestito di quel che gli è stato tolto e gli è diventato estraneo, nel punto della pura soggettività: quella sempre propria e pertanto astratta. Il movimento in quella direzione è stato violentemente anticipato dall'ala estrema degli espressionisti, fino ad arrivare al dadà. Il tramonto dell'espressionismo non è stato però dovuto alla mancanza di risonanza sociale: su quel punto non si poteva insistere, la contrazione dell'accessibile, la totalità del rifiuto, sfocia in qualcosa di poverissimo, nel grido oppure nel gesto penosamente impotente, letteralmente in quel Da-Da. È diventato scherzo sia per il conformismo sia per se stesso, perché confessa l'impossibilità dell'obiettivazione artistica che viene invece postulata da ogni espressione artistica, che essa lo voglia o meno; peraltro, cosa resta oltre che gridare. Di conseguenza i dadaisti hanno cercato di rimuovere questo postulato; il programma dei loro successori surrealisti ha rinunciato all'arte senza tuttavia riuscire a sbarazzarsene. La loro verità era meglio nessun'arte che un'arte falsa, ma di loro si è vendicata l'apparenza della soggettività che è assolutamente per-sé, mediata obiettivamente, senza riuscire a superare esteticamente la posizione dell'essere-per-sé. Essa esprime l'estraneità dell'estraniato solo ricorrendo a se stessa. La mimesi lega l'arte all'esperienza del singolo uomo, e solo essa è ancora l'esperienza dell'essente-per-sé. Che non si possa insistere sul punto non è assolutamente motivato solo dal fatto che lì l'opera d'arte perde quell'alterità in rapporto a cui soltanto il soggetto estetico si obiettiva. Evidentemente il concetto di durata, tanto inevitabile quanto problematico, è incompatibile con l'idea del punto inteso anche come qualcosa di puntuale temporalmente. Non solo gli espressionisti hanno fatto concessioni quando sono invecchiati e si sono dovuti guadagnare da vivere, non solo i dadaisti si sono

convertiti o si sono votati al partito comunista: artisti dell'integrità di Picasso e di Schönberg sono andati al di là del punto. Le loro preoccupazioni al riguardo si potevano avvertire e subodorare nei loro primi sforzi verso il cosiddetto nuovo ordine. Nel frattempo si sono trasformate in una difficoltà dell'arte in generale. Ogni necessario progresso al di là del punto è stato pagato finora con il regresso attraverso l'adattamento a ciò che è stato e l'arbitrio di un ordine autoistituito. Spesso negli ultimi anni si è rimproverato a Samuel Beckett di ripetere la propria concezione; egli si è provocatoriamente esposto al rimprovero. La sua coscienza al riguardo è stata giustamente sia quella della coercizione ad andare avanti sia quella dell'impossibilità di farlo. Il gesto di segnare il passo alla fine del *Godot*, figura fondamentale di tutta quanta la sua *œuvre*, reagisce con precisione alla situazione. Egli risponde con categorica violenza. La sua opera è estrapolazione del *καρπός* negativo. La pienezza dell'attimo si capovolge in ripetizione infinita, convergendo con il nulla. I suoi racconti, che egli chiama sardonicamente romanzi, offrono descrizioni oggettuali della realtà sociale tanto poco quanto rappresentano – secondo un equivoco diffuso – riduzioni a rapporti umani fondamentali, al minimo di esistenza che resta *in extremis*. È vero però che strati fondamentali dell'esperienza *hic et nunc*, delle cose come sono ora, da questi romanzi vengono colti e portati a una paradossale dinamica in parità. Essi sono contrassegnati tanto dalla perdita dell'oggetto motivata obiettivamente quanto dal suo correlato, l'impoverimento del soggetto. La linea deduttiva viene tracciata al di sotto di ogni montaggio e documentazione, tentativi di sbarazzarsi dell'illusione di una soggettività donatrice di senso. Anche dove la realtà viene ammessa, proprio dove essa sembra rimuovere ciò che una volta compiva il soggetto poetico, quella realtà non lascia tranquilli. La sua sproporzione rispetto al soggetto depotenziato, che la rende completamente incommensurabile all'esperienza, la derealizza più che mai. Il surplus di realtà ne è la fine; uccidendo il soggetto, diventa essa stessa mortuale; questo passaggio è l'artistico nell'antiarte. Esso viene spinto da Beckett a diventare palese annichilimento della realtà. Quanto più è totale la società, quanto più completamente essa si contrae a sistema unanime, tanto più le opere, che immagazzinano l'esperienza di quel processo, diventano il suo altro. Usandolo una volta tanto nel modo più lasso possibile, il concetto di astrattezza segnala la ritirata dal mondo oggettuale

proprio laddove non ne resta che il *caput mortuum*. La nuova arte è tanto astratta quanto lo sono diventati davvero i rapporti umani. Le categorie del realistico e del simbolico sono poste egualmente fuori corso. Poiché la signoria della realtà esteriore sui soggetti e sulle loro forme di reazione è diventata assoluta, l'opera d'arte può opporlesi ancora solo uguagliandosi ad essa. Ma nel punto zero in cui si aggira la prosa di Beckett, come le forze nell'infinitamente piccolo della fisica, salta fuori un mondo secondo di immagini, tanto triste quanto ricco, concentrato di esperienze storiche che nella loro immediatezza non hanno raggiunto ciò che è decisivo, lo svuotamento di soggetto e realtà. Ciò che è logoro e lesa di quel mondo d'immagini è calco, negativo del mondo amministrato. In tal misura Beckett è realistico. Anche in ciò che *vaguement* va sotto il nome di pittura astratta sopravvive qualcosa della tradizione che viene liquidata da essa; essa si volge probabilmente a quel che si percepisce già nella pittura tradizionale quando se ne vedono i prodotti come immagini, non come copie di qualcosa. L'arte realizza il tramonto della concrezione negato dalla realtà nella quale il concreto è ancora solo maschera dell'astratto, l'individuale determinato è soltanto l'esemplare che rappresenta l'universalità e la veicola ingannando su di essa, identico all'ubiquità del monopolio. Ciò indirizza all'indietro i propri aculei contro l'intera arte tramandata. Basta prolungare solo un po' le linee dell'empiria per vedere chiaramente che il concreto per niente di meglio c'è ancora, se non per il fatto che una qualche cosa, purché appena si differenzi, possa essere identificata, conservata, comprata. Il midollo dell'esperienza è succhiato; nessuna, neanche quella sottratta immediatamente al commercio, che non sia rosicchiata. Ciò che ha luogo nel cuore dell'economia, concentrazione e centralizzazione che s'impadronisce del disperso e lascia intatte le esistenze autonome unicamente per la statistica dei mestieri, ha effetti fin dentro le più sottili vene spirituali, spesso senza che le mediazioni siano riconoscibili. La mendace personalizzazione in politica, le ciance sull'uomo al tempo della disumanità, sono adeguate alla pseudo-individualizzazione obiettiva; ma poiché non c'è arte senza individuazione, ciò diventa suo onere insopportabile. Si formula solo in modo diverso lo stesso stato di cose quando si richiama l'attenzione sul fatto che la situazione attuale dell'arte è ostile a ciò che il gergo dell'autenticità chiama messaggio. La domanda sensazionale della drammaturgia della DDR: Cosa intende

dire? basta sí a impaurire gli autori apostrofati, ma andrebbe in protesta per ogni lavoro di Brecht, il cui programma in fondo è stato di mettere in movimento processi di pensiero e non di comunicare massime; altrimenti sarebbe vano in anticipo parlare di teatro dialettico. I tentativi di Brecht di eliminare sfumature soggettive e semitoni con un'obiettività anche concettualmente dura sono mezzi artistici, nei suoi lavori migliori un principio di stilizzazione, non un *fabula docet*; difficile appurare che cosa intenda l'autore anche solo nel *Galilei* o nell'*Anima buona del Sezuan*, per tacere dell'obiettività delle creazioni che non coincidono con l'intento soggettivo. L'allergia ai valori espressivi, la preferenza di Brecht per una qualità che poteva fare impressione al suo fraintendimento delle proposizioni protocollari dei positivisti, è essa stessa una forma d'espressione, eloquente solo come negazione determinata di quest'ultima. Come l'arte non può piú essere il linguaggio del sentimento puro che non è mai stata, né quello dell'anima che si afferma, così non tocca ad essa di correre dietro a ciò che dev'essere raggiunto dalla conoscenza di stile consueto, ad esempio come *reportage* sociale, acconto pagato per una ricerca empirica da effettuare. Lo spazio che resta alle opere d'arte tra barbarie discorsiva e imbellettamento poetico non è piú ampio del punto di indifferenza in cui si è ficcato Beckett.

Nuovo, utopia, negatività. Il rapporto con il nuovo ha il proprio modello nel bambino che preme i tasti del pianoforte alla ricerca di un accordo ancora mai ascoltato, inviolato. Ma l'accordo c'è sempre già stato, le possibilità di combinazione sono limitate, in realtà tutto si trova già nella tastiera. Il nuovo è l'anelito verso il nuovo, forse proprio ciò da cui è afflitto tutto il nuovo. Quel che si sente come utopia resta qualcosa di negativo di contro al vigente, e asservito a questo. Centrale tra le attuali antinomie è che l'arte deve e vuole essere utopia, e in maniera tanto piú decisa quanto piú la connessione funzionale reale preclude l'utopia; ma che, per non tradire l'utopia con l'apparenza e la consolazione, non può essere utopia. Se l'utopia dell'arte si compisse, sarebbe la sua fine temporale. Hegel per primo si è reso conto che ciò è implicito nel concetto di essa. Il fatto che la sua profezia non sia stata rispettata si deve paradossalmente al suo ottimismo storico. Egli ha tradito l'utopia perché ha costruito il vigente come se fosse quella, l'idea assoluta. Contro la dottrina di Hegel per cui lo spirito del mondo

sarebbe al di là della forma dell'arte, si pone l'altra sua dottrina che associa l'arte all'esistenza contraddittoria che perdura a dispetto di ogni filosofia affermativa. Ciò è lampante nell'architettura: se, per sazieta per le forme funzionali e per la loro totale adeguatezza, volesse abbandonarsi alla fantasia sbrigliata, essa cadrebbe subito nel *kitsch*. Come la teoria, l'arte non può concretizzare l'utopia; nemmeno negativamente. Il nuovo in quanto crittogramma è l'immagine del tramonto; solo mediante l'assoluta negatività di quest'ultima l'arte esprime l'inesprimibile, l'utopia. In quell'immagine si raccolgono tutte le stimmate del repellente e dell'orrido nell'arte nuova. Attraverso un'inconciliabile rinuncia all'apparenza della conciliazione essa trattiene quest'ultima in mezzo all'inconciliato, giusta coscienza di un'epoca in cui la possibilità reale dell'utopia – che la terra, a seconda dello stato delle forze produttive, ora, qui, possa essere immediatamente il paradiso – a un estremo si unisce con la possibilità della catastrofe totale. Nell'immagine di questa – non copia, ma cifra del suo potenziale – appare di nuovo sotto la signoria totale il lato magico dei più lontani primordi dell'arte; come se essa volesse impedire la catastrofe per esorcismo con la sua immagine. Il tabù del *telos* storico è l'unica legittimazione di ciò con cui si compromette in senso politico-pratico il nuovo, ossia del suo apparire come fine a se stesso.

Arte moderna e produzione industriale. L'aculeo che l'arte volge contro la società è a sua volta qualcosa di sociale, spinta opposta a quella ottusa del *body social*; come quello infraestetico, un progresso delle forze produttive e soprattutto della tecnica, congiunto al progresso delle forze produttive extraestetiche. A volte le forze produttive sprigionate esteticamente stanno per quello sprigionamento reale che viene impedito dai rapporti di produzione. Opere d'arte organizzate dal soggetto riescono, *tant bien que mal*, in ciò che non consente la società organizzata asoggettivamente; la pianificazione della città arranca di necessità alle spalle di quella di una grande creazione priva di scopi. L'antagonismo nel concetto di tecnica, in quanto qualcosa di determinato infraestheticamente e di sviluppato al di fuori delle opere d'arte, non va considerato assoluto. È sorto storicamente e può svanire. Già oggi, nell'elettronica, si può produrre artisticamente partendo dalla natura specifica di mezzi sorti al di

fuori dell'arte. È evidente il salto qualitativo tra la mano, che disegna un animale sulla parete della caverna, e la macchina fotografica, che permette di far apparire riproduzioni contemporaneamente in innumerevoli luoghi. Ma l'obiettivazione del disegno rupestre rispetto all'immediatamente visto contiene già il potenziale del procedimento tecnico che dà luogo alla separazione di ciò che viene visto dall'atto soggettivo del vedere. Ogni opera, in quanto destinata a molti, quanto all'idea è già la propria riproduzione. Che sulla base della dicotomia tra opera d'arte auratica e tecnologica Benjamin soffochi questo momento unitario a vantaggio della differenza, sarebbe forse la critica dialettica alla sua teoria. È vero che il concetto di moderno risale cronologicamente a molto prima della modernità in quanto categoria della filosofia della storia; questa però non è cronologica, ma il postulato rimbaudiano di un'arte dalla coscienza quanto mai progredita in cui i procedimenti più avanzati e differenziati sono impregnati dalle esperienze più avanzate e differenziate. Sono però, in quanto sociali, critici. Tale modernità deve mostrarsi all'altezza dell'industrialismo avanzato, non semplicemente trattarne. Il suo peculiare modo di comportarsi e il suo linguaggio formale devono reagire spontaneamente alla situazione oggettiva; il reagire spontaneo in quanto norma circo-scrive un perenne paradosso dell'arte. Poiché nulla può eludere l'esperienza della situazione, nemmeno ha valore nulla che si comporta come se le si sottraesse. In molte autentiche creazioni della modernità, per diffidenza nei confronti dell'arte meccanica in quanto pseudomorfosi, l'ambito delle materie da trattare connesso all'industria viene rigorosamente evitato come argomento ma, negato attraverso una riduzione di ciò che è tollerato e attraverso una costruzione affinata, si fa più che mai valere; così in Klee. Per quel che concerne questo aspetto della modernità le cose sono cambiate così poco come per quel che concerne il fatto dell'industrializzazione in quanto decisiva per il processo vitale dell'uomo; ciò conferisce provvisoriamente al concetto estetico di modernità la sua strana invarianza. Essa concede peraltro alla dinamica storica non meno spazio dello stesso modo di produzione industriale, che negli ultimi cento anni si è trasformato dal modello della fabbrica del XIX secolo, attraverso la produzione di massa, all'automazione. Il momento contenutistico della modernità artistica trae la propria forza dal fatto che i procedimenti della produzione materiale e della sua organizzazione

di volta in volta piú progrediti non si limitano all'ambito in cui direttamente sorgono. In un modo ancora non ben analizzato dalla sociologia, si irradiano da lí in ambiti di vita assai lontani da loro, penetrano profondamente nella regione dell'esperienza soggettiva, che non se ne accorge e tutela i loro privilegi. Moderna è l'arte che secondo la sua modalità d'esperienza, e come espressione della crisi dell'esperienza, assorbe ciò che l'industrializzazione ha generato stanti i rapporti di produzione dominanti. Ciò implica un canone negativo, i divieti di ciò che tale modernità rinnega nell'esperienza e nella tecnica; e tale negazione determinata è quasi già di nuovo canone di ciò che è da fare. Che tale modernità sia piú che vago spirito del tempo o navigato essere-*up-to-date* dipende dallo sprigionamento delle forze produttive. Esso è determinato sia socialmente dal conflitto con i rapporti di produzione, sia infraestheticamente come esclusione del logoro e di procedimenti sorpassati. La modernità piuttosto si opporrà allo spirito del tempo di volta in volta dominante e oggi deve farlo; la modernità artistica radicale appare ai risoluti consumatori di cultura antiquatamente seriosa e anche per questo insensata. Da nessuna parte l'essenza storica di tutta l'arte si esprime in maniera cosí enfatica come nell'irresistibilità qualitativa della modernità; pensare alle invenzioni nella produzione materiale non è una mera associazione. Le opere d'arte significative annientano tendenzialmente tutto quello che nel loro tempo non raggiunge il loro *standard*. Il rancore pertanto è senz'altro uno dei motivi per cui tante persone colte si chiudono alla modernità radicale, l'esiziale forza storica della modernità viene messa sullo stesso piano della disgregazione di ciò a cui si aggrappa disperatamente chi possiede cultura. La modernità è caduca, al contrario di quel che vuole il *cliché*, non quando stando ai termini di quest'ultimo va troppo in là, ma quando non si va abbastanza in là, quando le opere traballano in sé per mancanza di coerenza. Solo le opere che prima o poi si sono espone hanno la possibilità di sopravvivere, ammesso che questa esista ancora; non quelle che per paura dell'effimero inavvertitamente si eclissano dietro il passato. Le rinascite di una modernità moderata sollecitate dalla coscienza restauratrice e dai suoi beneficiari falliscono perfino agli occhi e agli orecchi di un pubblico per nulla avanzato.

Razionalità estetica e critica. Dal concetto materiale di modernità consegue, decisamente contro l'illusione dell'essenza organica

dell'arte, il consapevole disporre dei suoi mezzi. Anche in ciò convergono produzione materiale e artistica. È ad andare all'estremo che è costretta una tale razionalità in rapporto al materiale, non a gareggiare pseudo-scientificamente con la razionalizzazione del mondo disincantato. Ciò separa categoricamente il materialmente moderno dal tradizionalismo. La razionalità estetica esige che ogni mezzo artistico sia quanto possibile determinato in sé e rispetto alla propria funzione, per fare da sé ciò da cui nessun mezzo tradizionale lo esonera più. L'estremo è imposto dalla tecnologia artistica, non semplicemente agognato da una disposizione ribellistica. La modernità moderata è in sé contraddittoria, perché frena la razionalità estetica. Il fatto che ogni momento in una creazione compia fino in fondo ciò che deve compiere, coincide immediatamente con la modernità in quanto *desideratum*: il moderato vi sfugge perché accoglie i mezzi di una tradizione esistente o fittizia credendola capace di una potenza che non possiede più. Quando coloro che sono moderatamente moderni difendono la propria onestà, che li salvaguarderebbe dal seguire la moda, ciò è disonesto se si tien conto delle facilitazioni di cui godono. La pretesa immediatezza del loro comportamento artistico è assolutamente mediata. È quello socialmente più progredito delle forze produttive, una delle quali è la coscienza, lo stato del problema all'interno delle monadi estetiche. Le opere d'arte prefigurano nella propria peculiare conformazione dove sia da cercarsi la risposta a ciò, risposta che loro da sole, senza ingerenze, non sono però in grado di dare; solo ciò è tradizione legittima nell'arte. Una qualunque opera significativa si lascia dietro tracce nel suo materiale e nella sua tecnica, e seguire queste ultime è il fine del moderno in quanto atteso, non: fiutare ciò che c'è nell'aria. Esso si concretizza attraverso il momento critico. Le tracce nel materiale e nei procedimenti che seguono ogni opera qualitativamente nuova sono cicatrici, i luoghi nei quali le opere precedenti hanno fallito. Affaticandosi su di esse, l'opera nuova si volge contro quelle che hanno lasciato dietro di loro le tracce; quel che lo storicismo tratta come il problema delle generazioni nell'arte rimanda a ciò, non all'avvicendamento di un sentimento della vita meramente soggettivo, o di stili ben definiti. L'agone della tragedia greca almeno l'ha ammesso, solo il pantheon della cultura neutralizzata ha ingannato al riguardo. Il contenuto di verità delle opere d'arte è fuso con il loro contenuto critico. Perciò muovono

critiche anche l'una all'altra. Questo, non la continuità storica delle loro dipendenze, collega le opere d'arte l'una con l'altra; «un'opera d'arte è nemica mortale dell'altra»; l'unità della storia dell'arte è la figura dialettica della negazione determinata. E non altrimenti giova alla propria idea di conciliazione. Il modo in cui gli artisti di un genere scoprono di essere persone che lavorano segretamente in comune, quasi a prescindere dai propri singoli prodotti, dà un'idea, per quanto debole e impura, di tale unità dialettica.

Canone dei divieti. Per quanto nella realtà non si possa dire che la negazione del negativo è una posizione, ciò non è del tutto privo di verità nell'ambito estetico: all'interno del processo produttivo artistico soggettivo la capacità di negazione immanente non è in catene tanto quanto al di fuori di esso. Artisti dal gusto particolarmente sensibile come Stravinskij e Brecht hanno fatto per gusto il contropelo al gusto; la dialettica lo ha afferrato, esso spinge al di là di sé, e ciò peraltro è anche la sua verità. Mediante momenti estetici al di sotto della facciata nel XIX secolo opere d'arte realistiche si sono dimostrate a volte più sostanziali di altre che per conto proprio hanno versato tributi all'ideale di purezza dell'arte; Baudelaire ha celebrato Manet e ha preso posizione in favore di Flaubert. Secondo la *peinture* pura Manet è incomparabilmente superiore a Puvis de Chavannes; paragonarli l'uno all'altro è quasi comico. L'errore dell'estetismo è stato estetico: ha scambiato il concetto di se stessa che accompagna un'arte con il realizzato. Nel canone dei divieti si depositano le idiosincrasie degli artisti, ma esse a loro volta sono vincolanti obiettivamente, perciò sul piano estetico il particolare è letteralmente l'universale. Infatti il comportamento idiosincratco, dapprima inconsapevole e scarsamente trasparente a se stesso sul piano teoretico, è sedimento di modi di reagire collettivi. Il *kitsch* è un concetto idiosincratco, tanto vincolante quanto indefinibile. Che l'arte oggi abbia da riflettere su di sé vuol dire che diventa consapevole delle proprie idiosincrasie, le articola. In conseguenza di ciò l'arte tende all'allergia a se stessa; la quintessenza della negazione determinata che esercita è la negazione di se stessa. Nelle corrispondenze con il passato ciò che si ripresenta diventa qualcosa di qualitativamente altro. Le deformazioni di figure e volti umani nella scultura e nella pittura della modernità ricordano *prima facie* creazioni arcaiche in cui la riproduzione di uomini in figure culturali o non veniva

perseguita, o non era realizzabile con la tecnica disponibile. Ma è importante distinguere se l'arte, padroneggiando il grado di esperienza della riproducibilità, neghi quest'ultima, come registra la parola deformazione, oppure se essa si collochi al di qua della categoria del riproducibile; per l'estetica la differenza pesa di più della somiglianza. È difficile riuscire a immaginare che l'arte, una volta sperimentata l'eteronomia del riproducibile, se ne sia poi di nuovo dimenticata ritornando a ciò che è stato negato determinatamente e motivatamente. Peraltro neanche i divieti sorti storicamente vanno ipostatizzati; altrimenti favoriscono il trucco, amato soprattutto nella modernità del tipo di Cocteau, di far apparire magicamente dalla manica all'improvviso il temporaneamente vietato, di presentarlo come se fosse nuovo, e di gustare a sua volta come modernità la violazione del tabù moderno; in tal modo spesso la modernità viene piegata in reazione. A ritornare sono problemi, non categorie e soluzioni pre-problematiche. Il tardo Schönberg, stando a notizie degne di fede, sembra aver detto che al momento l'armonia non sarebbe in discussione. Indubbiamente egli non profetizza che un giorno si potrà operare di nuovo con gli accordi perfetti che, ampliando il materiale, egli aveva bandito come casi particolari logori. È invece aperta la domanda sulla dimensione del simultaneo nella musica nel suo insieme che è stata degradata a mero risultato, a qualcosa di irrilevante, di virtualmente casuale; alla musica è stata sottratta una delle sue dimensioni, quella della consonanza in sé espressiva, e non da ultimo per questa ragione si è impoverito il materiale smisuratamente accresciuto. Non è che vadano ripristinati gli accordi perfetti o altri accordi tratti dal patrimonio tonale; possibile però che se prima o poi contro la quantificazione totale della musica si muoveranno controforze qualitative, la dimensione verticale "sarà in discussione" in maniera talmente rinnovata che si presterà ancora ascolto alle consonanze, le quali acquisteranno valenza specifica. Al contrappunto, che è perito in maniera simile nella cieca integrazione, si potrebbe predire qualcosa di analogo. La possibilità di un abuso reazionario in ciò è peraltro innegabile; una riscoperta teoria dell'armonia, fatta come si vuole, è conforme a tendenze armonicistiche; basta immaginarsi con quanta facilità il non meno fondato desiderio di una ricostruzione di linee monodiche possa diventare la falsa resurrezione di ciò di cui oggi i nemici della nuova musica sentono così penosamente la mancanza

in quanto melodia. I divieti sono fini e precisi. La tesi che l'omeostasi sia plausibile solo come risultante di un gioco di forze, non come buona proporzionalità priva di tensioni, implica il convincente divieto di quei fenomeni estetici che nello *Spirito dell'utopia* di Bloch si chiamano "da tappeto", e il divieto si estende retrospettivamente come se fosse invariante. Ma anche se evitato, negato, il bisogno di omeostasi continua ad agire. L'arte a volte, invece di dar corso agli antagonismi, ponendosi a estrema distanza da essi esprime per negazione, per omissione, tensioni potentissime. Le norme estetiche, per quanto sia forte la loro stringenza storica, restano indietro rispetto alla vita concreta delle opere d'arte; nondimeno fanno parte dei campi magnetici al loro interno. Non aiuta invece appiccicare dall'esterno alle norme un indice temporale; la dialettica delle opere d'arte ha luogo tra la loro configurazione specifica e tali norme, anche e proprio le più avanzate.

Esperimento (II); serietà e irresponsabilità. La coercizione a correre rischi si attua nell'idea dello sperimentale, che al tempo stesso trasferisce dalla scienza all'arte il consapevole disporre di materiali, contro l'immagine di un procedere inconsciamente organico. Al momento la cultura ufficiale assegna a ciò che con diffidenza dichiara esperimento, quasi già sperando che fallisca, campi speciali, e in tal modo lo neutralizza. Di fatto non è quasi più possibile un'arte che anche non sperimenti. Tanto grande è diventata la sproporzione tra la cultura stabilita e lo stato delle forze produttive: socialmente ciò che è in sé conseguente appare una cambiale non vincolante sul futuro, e l'arte socialmente senz'altro non è affatto sicura di essere vincolata. Di solito l'esperimento, in quanto prova di possibilità, cristallizza prevalentemente tipi e generi e scredita facilmente la creazione concreta come caso di scuola: uno dei motivi dell'invecchiamento dell'arte nuova. Di certo esteticamente mezzi e fini non vanno separati; invece gli esperimenti, quasi per proprio concetto interessati prima di tutto ai mezzi, lasciano tranquillamente attendere invano il fine. Negli ultimi decenni il concetto di esperimento è per giunta diventato equivoco. Mentre ancora intorno al 1930 indicava il tentativo filtrato da coscienza critica, in contrasto con un andare avanti senza riflettere, nel frattempo a ciò si è aggiunto il fatto che le creazioni debbano avere tratti non

prevedibili nel processo di produzione; che, soggettivamente, l'artista venga sorpreso dalle proprie creazioni. In tal senso l'arte diventa consapevole di un momento sempre presente, sottolineato da Mallarmé. Quasi mai l'immaginazione degli artisti ha compreso in sé perfettamente ciò che essi hanno prodotto. Le arti combinatorie, ad esempio, dell'*ars nova* e poi degli olandesi hanno fatto infiltrare nella musica tardomedievale risultati che probabilmente sono andati al di là dell'idea soggettiva dei compositori. Mediare un'arte combinatoria che gli artisti si imponevano, poiché estranea, con la propria immaginazione soggettiva, è stato essenziale per lo sviluppo delle tecniche artistiche. Con ciò viene aumentato il rischio che i prodotti cadano sotto un'immaginazione inadeguata o debole. Il rischio è la regressione estetica. Il luogo in cui lo spirito artistico si eleva al di sopra del meramente esistente è la rappresentazione che non capitola davanti alla mera esistenza dei materiali e dei procedimenti. A partire dall'emancipazione del soggetto non si può più fare a meno della mediazione dell'opera da parte di quest'ultimo senza ricadere in una cattiva cosalità. Se ne sono resi conto già i teorici della musica del XVI secolo. D'altro canto, solamente l'ostinazione potrebbe negare la funzione produttiva di elementi non immaginati, "sorprendenti", in diverse arti moderne, nell'*action painting* e nella musica aleatoria. A risolvere la contraddizione potrebbe essere il fatto che ogni immaginazione ha un alone di indeterminatezza, ma che quest'ultimo non si contrappone svincolato all'immaginazione. Finché Richard Strauss scriveva composizioni ancora in certa misura complesse, neanche il virtuoso poteva rappresentarsi con esattezza ogni singolo suono, ogni singolo colore, ogni singolo nesso sonoro; è noto che i compositori dotati del migliore orecchio quando sentono realmente la propria orchestra ne restano in genere sorpresi. Ma tale indeterminatezza, anche l'incapacità dell'orecchio ricordata da Stockhausen di distinguere e addirittura figurarsi entro grappoli sonori ogni singolo suono, è incorporata nella determinatezza, è un suo momento, non l'intero. Nel gergo dei musicisti: si deve sapere esattamente se qualcosa suona; e solo entro certi limiti come suona. Ciò lascia spazio alle sorprese, a quelle desiderate come a quelle che inducono a correzioni; ciò che entra in scena presto come l'*imprévu* in Berlioz, è tale non solo per l'ascoltatore ma obiettivamente; allo stesso tempo però è anche udibile in anticipo. Nell'esperimento il

momento dell'estraneo all'io va sia rispettato sia soggettivamente dominato: solo in quanto qualcosa di dominato testimonia a favore di ciò che si è messo in libertà. La vera ragione del rischio di tutte le opere d'arte non è però il loro strato contingente, ma il fatto che ognuna deve seguire il fuoco fatuo della obiettività che le è immanente senza garanzia che le forze produttive, lo spirito dell'artista e i suoi procedimenti, siano all'altezza di quella obiettività. Se ci fosse, una tale garanzia escluderebbe proprio il nuovo che a sua volta incrementa l'obiettività e la concordanza delle opere. Ciò che nell'arte si può chiamare serietà senza puzzare di idealismo è il *pathos* dell'obiettività, che pone davanti agli occhi dell'individuo contingente ciò che è più e altro rispetto ad esso nella sua insufficienza storicamente necessaria. Il rischio delle opere d'arte ne è parte, immagine della morte nel loro ambito. Tale serietà però viene relativizzata dal fatto che l'autonomia estetica persiste al di fuori di quella sofferenza di cui è immagine e da cui riceve la serietà. Non è solo l'eco della sofferenza, ma la rimpicciolisce; la forma è organo, oltre che della sua serietà, anche della neutralizzazione della sofferenza. Con ciò sfocia in un imbarazzo irriducibile. L'esigenza di una completa responsabilità delle opere d'arte aumenta il peso della loro colpa; perciò occorre farle il contrappunto con quella antitetica della irresponsabilità. Questa richiama alla mente l'ingrediente del gioco senza il quale non si può pensare né l'arte né la teoria. In quanto gioco l'arte cerca di purgare la propria apparenza. Irresponsabile l'arte è comunque in quanto accecamento, in quanto *spleen*; e senza quest'ultimo essa non è affatto. L'arte di assoluta responsabilità termina in sterilità, la cui ombra raramente è assente dalle opere d'arte sviluppate in modo coerente; l'assoluta irresponsabilità le degrada a *fun*; una sintesi è condannata dal suo stesso concetto. È diventato ambivalente il rapporto con la passata dignità dell'arte, con ciò che in Hölderlin si chiama l'"alto e più grave Genio"¹⁴. Al cospetto dell'industria culturale l'arte conserva quella dignità; due battute di un quartetto di Beethoven che, girando la manopola della radio, si colgono al volo in mezzo alla torbida marea delle canzoni di successo, ne sono rivestite. Invece l'arte moderna che si atteggiasse con dignità sarebbe impietosamente ideologica. Dovrebbe darsi delle arie, mettersi in posa, trasformarsi in altro da ciò che può essere, per suggerire dignità. Proprio la sua serietà la costringe ad abbandonare una pretesa già compromessa senza speranza dalla wagneriana

religione dell'arte. Un tono solenne condannerebbe al ridicolo le opere d'arte come pure i gesti di potenza e di splendore. È vero che l'arte non è immaginabile senza la forza soggettiva di dar forma, ma non ha nulla a che fare con l'ostentazione di forza nell'espressione delle creazioni. Anche soggettivamente quella potenza è in difficoltà. Come della potenza, così l'arte è partecipe anche della debolezza. La rinuncia incondizionata alla dignità può diventare nell'opera d'arte organo della sua potenza. Di quale forza ha avuto bisogno Verlaine, figlio della borghesia ricco e splendidamente dotato, per lasciarsi andare tanto da cadere così in basso da trasformarsi nello strumento passivamente barcollante della propria poesia. Rinfacciargli, come ha osato Stefan Zweig, di essere stato un debole, non è solo da subalterni, ma rinuncia a comprendere le varietà del comportamento produttivo: senza la propria debolezza Verlaine non avrebbe potuto scrivere le proprie opere più belle né quelle scadenti, che egli ha smerciato da *raté*.

L'ideale del nero. Per sussistere circondate da ciò che è quanto mai estremo e cupo nella realtà, le opere d'arte che non vogliono prostituirsi come conforto devono mettersi sul suo piano. Arte radicale oggi significa lo stesso che cupa, dal colore di fondo nero. Molta produzione contemporanea si dequalifica perché non ne tiene conto, magari perché gode infantilmente dei colori. L'ideale del nero è contenutisticamente uno dei più profondi impulsi di astrazione. Forse però i correnti trastulli con suoni e colori sono reazioni all'impoverimento che esso porta con sé; forse l'arte, questa volta senza tradire, abrogherà quel precetto, così come dev'essersene avveduto Brecht quando ha scritto i versi: «Quali tempi sono questi, quando | discorrere d'alberi è quasi un delitto, | perché su troppe stragi comporta silenzio!»¹⁵. L'arte denuncia la povertà in eccesso tramite quella propria volontaria; ma denuncia anche l'ascesi e non può scioccamente erigere quest'ultima a propria norma. Nell'impoverimento dei mezzi che comporta l'ideale del nero, se non qualsiasi oggettività, si impoverisce anche il poetato, il dipinto, il composto; le arti più progredite danno slancio a ciò quand'è sul punto di ammutolire. Che peraltro il mondo, che secondo il verso di Baudelaire¹⁶ ha perso il proprio profumo e da allora il proprio colore, lo riottenga dall'arte, appare possibile solo all'ingenuità. Ciò scuote ulteriormente la possibilità dell'arte, senza tuttavia farla crollare. Del resto già all'epoca del primo

romanticismo un artista come Schubert, poi assai sfruttato dal sistema dell'affermazione, ha chiesto se ci sia mai musica allegra. L'ingiustizia commessa da ogni arte serena, soprattutto dall'intrattenimento, è sí quella nei confronti dei morti, della sofferenza accumulata e muta. Eppure l'arte nera ha tratti che, se ne fossero l'esito ultimo, suggellerebbero la disperazione storica; finché l'esito può ancora essere diverso, anche loro possono essere effimeri. Ciò che nel postulato dell'oscurato, innalzato a programma dai surrealisti in quanto *humour* nero, viene stigmatizzato come perversione dall'edonismo estetico che è sopravvissuto alle catastrofi: che i momenti cupi dell'arte debbano procurare qualcosa come il piacere, non è altro se non il fatto che l'arte e una giusta coscienza di essa trovano ancora felicità unicamente nella capacità di resistere. Questa felicità si irradia dall'interno nella manifestazione sensibile. Come nelle opere d'arte coerenti il loro spirito si comunica anche al fenomeno piú refrattario, traendolo per così dire in salvo sul piano sensibile, così a partire da Baudelaire il cupo in quanto antitesi dell'inganno della facciata sensibile della cultura attrae anche sensibilmente. C'è piú piacere nella dissonanza che nella consonanza: ciò restituisce all'edonismo misura per misura. Lo stridente, dinamicamente acutizzato, distinto in sé e dall'uniformità dell'affermativo, diventa attrattiva; e questa attrattiva, non meno del disgusto per la debolezza del positivo, conduce la nuova arte a una terra di nessuno, vicaria della terra abitabile. Nel *Pierrot lunaire* di Schönberg, in cui si congiungono essenza immaginaria cristallina e totalità della dissonanza, quest'aspetto della modernità si è attuato per la prima volta. La negazione può capovolgersi in piacere, non nel positivo.

Rapporto con la tradizione. L'arte autentica del passato, che oggi deve camuffarsi, non è per questo condannata. Le grandi opere aspettano. Qualcosa del loro contenuto di verità non si fonde con il significato metafisico, per quanto poco si possa fissare; è ciò grazie a cui esse restano eloquenti. A un'umanità liberata dovrebbe toccare, purificata, l'eredità del proprio passato antico. Ciò che una volta è stato vero in un'opera d'arte ed è stato smentito dal corso della storia, può schiudersi di nuovo solo dopo che sono mutate le condizioni a causa delle quali quella verità ha dovuto essere cancellata: tanto profondamente intrecciati sono esteticamente contenuto di verità e storia. La realtà conciliata e la ripristinata

verità del passato potrebbero convergere tra loro. Ciò che è ancora esperibile nell'arte passata e che va attinto dall'interpretazione è come un'ipoteca su una tale situazione. Nulla garantisce che venga realmente onorata. La tradizione non va negata astrattamente, ma criticata senza ingenuità in base alla situazione presente: quindi il presente istituisce il passato. Niente va accettato a occhi chiusi solo perché è qui davanti e una volta ha avuto qualche valore, niente però va liquidato solo perché appartiene al passato; il tempo di per sé non è un criterio. Un'incalcolabile scorta di passato risulta immanentemente inadeguata senza che le creazioni relative lo siano state lí per lí e rispetto alla coscienza della loro propria epoca. I limiti vengono smascherati dal corso del tempo, ma sono limiti della qualità obiettiva, non del gusto che cambia. – Solo ciò che di volta in volta è piú progredito ha la *chance* di combattere la rovina nel tempo. Nella sopravvivenza delle opere diventano invece palesi differenze qualitative che non coincidono affatto con il grado di modernità del loro periodo. Nel segreto *bellum omnium contra omnes* che riempie la storia dell'arte il moderno di altri tempi può, in quanto passato, vincere quello piú nuovo. Non è che un giorno ciò che è fuori moda *par ordre du jour* si possa dimostrare piú durevole, piú solido, dell'avanzato. La speranza che rinascano i Pfitzner e i Sibelius, i Carossa o gli Hans Thoma, dice piú su chi la nutre che sulla durezza del valore di personaggi del genere. È invece vero che le opere possono attualizzarsi grazie allo sviluppo storico, alla *correspondance* con qualcosa di successivo: nomi come Gesualdo da Venosa, El Greco, Turner, Büchner sono esempi universalmente noti riscoperti non a caso dopo la rottura della tradizione continua. Anche creazioni che tecnicamente non avevano ancora raggiunto lo *standard* del loro periodo, come le prime sinfonie di Mahler, comunicano con quanto segue, e proprio in virtù di ciò che le ha separate dal loro tempo. La sua musica ha il proprio elemento piú progredito nel rifiuto impacciato e oggettivo dell'ebbrezza sonora neoromantica, ma il rifiuto è stato di per sé scandaloso, quasi moderno forse quanto le semplificazioni di Van Gogh e dei Fauves rispetto all'impressionismo.

Soggettività e collettivo. Quanto poco l'arte è copia del soggetto, quanto è giusta la critica di Hegel del modo di dire secondo cui l'artista dev'essere piú della sua opera – non di rado egli è di meno, per cosí dire il guscio vuoto di ciò che egli obiettiva nella cosa

oggettiva –, tanto resta vero che nessuna opera d'arte può più riuscire altrimenti che nella misura in cui il soggetto la riempie per conto proprio. Non sta nel soggetto quale organo dell'arte di saltare un tale isolamento prescritto, che non deriva da una disposizione d'animo o da una coscienza contingente. Da questa situazione l'arte, in quanto qualcosa di spirituale, viene costretta nella sua costituzione obiettiva alla mediazione soggettiva. La quota soggettiva nell'opera d'arte è essa stessa una porzione di obiettività. È vero che il momento mimetico indispensabile all'arte è per sua sostanza universale, ma non va ottenuto altrimenti che passando attraverso l'indissolubilmente idiosincratico dei singoli soggetti. Se l'arte è in sé e nel più intimo un comportamento, allora non va isolata dall'espressione, e questa non sussiste senza soggetto. Il passaggio all'universale conosciuto discorsivamente grazie al quale i singoli soggetti che riflettono anzitutto politicamente sperano di sfuggire alla propria atomizzazione e impotenza, esteticamente è un passare dalla parte dell'eteronomia. Perché la cosa oggettiva dell'artista vada oltre la contingenza di quest'ultimo, costui deve pagare il prezzo di non potersi innalzare al di sopra di sé e dei limiti posti obiettivamente, diversamente da chi pensa discorsivamente. Anche se un giorno dovesse cambiare la struttura atomistica della società, l'arte non dovrebbe sacrificare all'universale sociale la propria idea sociale: come sia mai possibile qualcosa di particolare: finché particolare e universale divergono non c'è libertà. Piuttosto questa procurerebbe al particolare quel diritto che oggi esteticamente non si annuncia mai se non negli obblighi idiosincratici a cui gli artisti devono sottostare. Chi di fronte alla smisurata pressione collettiva insiste sul passaggio dell'arte attraverso il soggetto, non deve affatto pensare con ciò a sé sotto un velo soggettivistico. Nell'essere-per-sé estetico si trova ciò che è scampato al collettivamente progredito, alla signoria. Ogni idiosincrasia, grazie al proprio momento mimetico-preindividuale, vive di forze collettive inconsapevoli di se stesse. È la riflessione critica del soggetto, per quanto isolato, che veglia affinché queste ultime non spingano alla regressione. Il pensiero sociale relativo all'estetica di solito trascura il concetto di forza produttiva. È questa però, fin nel profondo dei processi tecnologici, il soggetto; esso si è rappreso in tecnologia. Le produzioni che trascurano ciò, che in certo qual modo vogliono rendersi indipendenti tecnicamente, devono correggersi in funzione del soggetto.

Solipsismo, tabù mimetico, maggiore età. La ribellione dell'arte contro la sua falsa – intenzionale – spiritualizzazione, come quella di Wedekind nel programma di un'arte corporea, è a sua volta ribellione dello spirito, che nega comunque se stesso anche se forse non in ogni momento. Esso tuttavia allo stato attuale della società è presente solo grazie al *principium individuationis*. Si può pensare a una collaborazione collettiva nell'arte; difficilmente all'estinzione della soggettività ad essa immanente. La condizione per far cambiare le cose è che la coscienza sociale complessiva abbia raggiunto uno stadio che non la ponga più in conflitto con quella più progredita, e tale oggi è solo quella degli individui. Pur nelle sue più sottili modificazioni, la filosofia idealistico-borghese non è stata in grado di sfondare il solipsismo nell'ambito della teoria della conoscenza. Per la normale coscienza borghese la teoria della conoscenza, che pure era improntata a ciò, non ha avuto alcuna conseguenza. L'arte le appare necessariamente e immediatamente "intersoggettiva". Questo rapporto tra teoria della conoscenza e arte va rovesciato. Quella può infrangere la signoria del solipsismo con l'autoriflessione critica, mentre il punto di riferimento soggettivo dell'arte è realmente da sempre ciò che nella realtà il solipsismo ha semplicemente finto. L'arte è la verità in chiave di filosofia della storia dell'in sé falso solipsismo. In essa non può essere superato a bella posta lo stadio che la filosofia ha erroneamente ipostatizzato. L'apparenza estetica è ciò che extraestheticamente il solipsismo scambia con la verità. Non tenendo conto della differenza centrale, l'attacco di Lukács all'arte moderna radicale fallisce completamente. Contamina quest'ultima con correnti effettivamente o presuntivamente solipsistiche della filosofia. La medesima cosa è però qui e là semplicemente l'opposto. – Un momento critico relativo al tabù mimetico si rivolge contro quel mezzo calore che oggi l'espressione comincia in generale a propagare. I moti espressivi producono una sorta di contatto di cui il conformismo gode con entusiasmo. In tale disposizione d'animo si è accolto il *Wozzeck* di Berg contrapponendolo reazionariamente alla scuola di Schönberg, che la musica di Berg non rinnega in nessuna battuta. Il paradosso dello stato di cose si concentra nella premessa di Schönberg alle *Bagatelle per quartetto d'archi* di Webern, una creazione espressiva fino all'estremo: egli la loda per il suo rifiuto del calore animale. Ma nel frattempo tale calore viene attestato anche a creazioni il cui linguaggio una volta l'ha rigettato proprio

in nome dell'autenticità dell'espressione. L'arte valida si polarizza, da un lato, verso un'espressività priva di moderazione e conforto, che rinuncia anche all'ultimo carattere conciliante, diventando costruzione autonoma; dall'altro, verso l'inespressivo della costruzione, che esprime l'incombente impotenza dell'espressione. – La discussione sul *tabú* che grava su soggetto ed espressione riguarda una dialettica della maggiore età. Il relativo postulato in Kant, ossia quello dell'emancipazione dall'incantesimo infantile, vale per la ragione come per l'arte. Quella della modernità è una storia di sforzi in direzione della maggiore età, in quanto repulsione organizzata, e che si tramanda rafforzata, per il puerile dell'arte, che peraltro diventa puerile solo secondo il metro della razionalità pragmatisticamente limitata. In misura non minore però l'arte si ribella anche contro questo tipo di razionalità, che concentrandosi sulla relazione fine-mezzi dimentica i fini e feticizza i mezzi a fini. Tale irrazionalità nel principio della ragione viene smascherata dall'irrazionalità dell'arte, confessata e al tempo stesso razionale nei suoi procedimenti. Essa mette in luce l'infantile nell'ideale dell'adulto. Minore età da maggiore età è il prototipo del gioco.

“*Mestiere*”. Il mestiere nella modernità è fundamentalmente diverso dalle tradizionali istruzioni artigianali. Il suo concetto indica il complesso di capacità mediante le quali l'artista rende giustizia a ciò che ha concepito recidendo così di netto il cordone ombelicale della tradizione. Tuttavia non ha mai origine solo nella singola opera. Nessun artista si accosta mai alla propria creazione con nient'altro che occhi, orecchie, sensibilità linguistica per essa. La realizzazione dello specifico presuppone sempre qualità che sono acquisite al di là del territorio ristretto della specificazione; solo i dilettanti prendono la *tabula rasa* per originalità. Quel complesso di forze portate all'interno dell'opera d'arte, apparentemente qualcosa di puramente soggettivo, è la presenza potenziale del collettivo nell'opera proporzionale alle forze produttive disponibili: priva di finestre, la monade l'ha in sé. Il caso più drastico è quello delle correzioni critiche dovute all'artista. In ogni correzione a cui si vede costretto, abbastanza spesso in conflitto con quello che ritiene essere l'impulso primario, egli lavora come agente della società, indifferente nei confronti della propria coscienza di questa. Egli incarna le forze produttive sociali senza perciò essere necessariamente legato alle censure dettate dai rapporti di

produzione, che anzi sempre critica con la coerenza del mestiere. Per molte delle singole situazioni con cui l'opera mette a confronto il suo autore, può anche essere sempre disponibile una pluralità di soluzioni, ma la molteplicità di tali soluzioni è finita e limitata. Il mestiere pone limite alla cattiva infinità nelle opere. Determina ciò che con un concetto della logica hegeliana si potrebbe chiamare la possibilità astratta delle opere d'arte, facendola diventare concreta. Perciò ogni artista autentico è ossessionato dai propri procedimenti tecnici; il feticismo dei mezzi ha anche un suo momento legittimo.

Espressione e costruzione. Che l'arte non vada ridotta all'indiscutibile polarità di mimetico e costruttivo come a una formula invariante si può constatare nel fatto che altrimenti l'opera d'arte di rango dovrebbe creare equilibrio tra i due principi. Invece nella modernità è stato fecondo ciò che ha indossato le vesti di uno degli estremi, non ciò che ha mediato; chi ha aspirato a entrambi allo stesso tempo, alla sintesi, è stato ricompensato da un consenso sospetto. La dialettica di quei momenti eguaglia quella logica nel fatto che solo in uno di questi si realizza l'altro, non in mezzo. La costruzione non è il correttivo o l'obiettivante messa al sicuro dell'espressione, ma deve in certo qual modo comporsi dagli impulsi mimetici senza pianificazione; in ciò risiede la superiorità di *Erwartung* di Schönberg rispetto a tante cose che ne hanno ricavato un principio che era, a sua volta, di costruzione; dell'espressionismo sopravvivono, come qualcosa di obiettivo, i brani che si astengono dall'organizzazione costruttiva. A ciò corrisponde che non bisogna riempire di espressione una costruzione come se fosse la vuota forma di un contenuto umano. Queste ultime assumono espressione mediante freddezza. Le creazioni cubiste di Picasso, e ciò in cui egli poi le ha trasformate, grazie all'ascesi nei confronti dell'espressione sono assai più espressive di prodotti che il cubismo ha potuto proporre ma che si sono preoccupati dell'espressione adeguandosi ad essa. Ciò può condurre al di là del dibattito sul funzionalismo. La critica dell'oggettività in quanto forma di coscienza reificata non può contrabbandare un'indolenza che si immagini di restaurare, diminuendo la pretesa costruttiva, una fantasia ritenuta libera e con ciò il momento dell'espressione. Oggi il funzionalismo, esemplarmente in architettura, dovrebbe spingere la costruzione così in là da far sí che essa guadagni valore espressivo rinunciando a forme tradizionali e semitradizionali. La grande architettura

acquisisce il proprio linguaggio iperfunzionale laddove, puramente in base ai propri fini, rende manifesti questi ultimi per così dire mimeticamente come proprio contenuto. La sala della filarmonica di Scharoun è bella perché, per creare le condizioni spaziali ideali per la musica d'orchestra, le diventa simile senza plagiarla. Esprimendo in se stessa il proprio scopo, essa trascende la semplice conformità a scopi, benché d'altro canto un tale passaggio non sia garantito alle forme funzionali. Il verdetto neo-oggettivista sull'espressione e su tutta la mimesi in quanto qualcosa di ornamentale e superfluo, ingrediente soggettivo non vincolante, vale solo nella misura in cui la costruzione viene farcita con l'espressione; non per creazioni di espressione assoluta. L'espressione assoluta sarebbe oggettiva, la cosa oggettiva stessa. Il fenomeno dell'aura descritto da Benjamin con nostalgica negazione è diventato un male laddove si pone fingendo; laddove prodotti che per produzione e riproduzione si oppongono all'*hic et nunc* sono provvisti della sua apparenza, come il film commerciale. Ciò peraltro danneggia anche quel che è prodotto individualmente non appena questo conserva l'aura, ammannisce il particolare e soccorre l'ideologia, che si gusta quel che di ben individuato magari ancora c'è nel mondo amministrato. D'altro canto la teoria dell'aura, maneggiata non dialetticamente, si presta all'abuso. Con essa quella disartizzazione dell'arte che si delinea nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte può essere formulata in modo da trasformarsi in parola d'ordine. Secondo la tesi di Benjamin, non è solo l'ora e il qui dell'opera la sua aura, ma tutto quello che in ciò rimanda al di là della propria datità, il suo contenuto; non si può sopprimere questo e volere l'arte. Anche le opere disincantate sono più di ciò che meramente accade in esse. Il "valore d'esposizione", che qui deve sostituire l'auratico "valore culturale", è una *imago* del processo di scambio. A questo si assoggetta l'arte che procede sulle orme del valore d'esposizione, in modo simile a come le categorie del realismo socialista si adattano allo *status quo* dell'industria culturale. La negazione dell'accomodamento nelle opere d'arte diventa una critica anche dell'idea della propria concordanza, della propria formazione completa e integrazione senza residui. La concordanza crolla per qualcosa che le è sovraordinata, la verità del contenuto che non ha più appagamento né nell'espressione – che infatti ricompensa l'inetta individualità con un'importanza ingannevole – né nella

costruzione – che infatti è più che solo analoga al mondo amministrato. L'estrema integrazione è anche un estremo quanto all'apparenza e ciò ne provoca il capovolgimento: gli artisti che hanno prodotto ciò mettono in moto, fin dall'ultimo Beethoven, la disintegrazione. Il contenuto di verità dell'arte, il cui organo è stata l'integrazione, si rivolta contro l'arte, e in tale rivolta questa ha i propri momenti enfatici. Ma gli artisti vi si trovano costretti nelle loro stesse creazioni, in un eccesso di istituito, di regime; ciò li induce a deporre la bacchetta magica come il Prospero di Shakespeare, dal quale parla il poeta. Per niente di meno però si può guadagnare la verità di una tale disintegrazione che passando attraverso il trionfo e la colpa dell'integrazione. La categoria del frammentario, che ha qui la propria dimora, non è quella della singolarità contingente: il frammento è la parte della totalità dell'opera che le resiste.

Sulle categorie del brutto, del bello e della tecnica.

Sulla categoria del brutto. Che l'arte non si risolva nel concetto di bello, ma per soddisfarlo abbia bisogno del brutto come negazione di quello, è un luogo comune. Con ciò però la categoria del brutto in quanto canone di divieti non è semplicemente abolita. Non vieta più violazioni di regole universali, ma quelle della concordanza immanente. La sua universalità è solo ormai il primato del particolare: non deve esserci più niente di aspecifico. Il divieto del brutto è diventato quello del non formato *hic et nunc*, del non plasmato per intero – del rozzo. Dissonanza è il termine tecnico per l'assimilazione nell'arte di ciò che viene chiamato brutto sia dall'estetica sia dall'ingenuità. Qualunque cosa sia, deve costituire o poter costituire un momento dell'arte; un'opera di Rosenkranz, allievo di Hegel, ha per titolo *Estetica del brutto*¹⁷. L'arte arcaica, e poi di nuovo quella tradizionale fin dai fauni e dai sileni soprattutto nell'ellenismo, abbonda di rappresentazioni il cui soggetto veniva considerato brutto. Il peso di questo elemento è talmente cresciuto nella modernità che ne è derivata una nuova qualità. Secondo l'estetica tradizionale quell'elemento contraddice la legge formale che domina l'opera, viene integrato da essa e dunque la conferma unitamente alla forza della libertà soggettiva nell'opera d'arte nei confronti delle materie trattate. Esse sarebbero tuttavia belle in un senso superiore: ad esempio per la loro funzione nella composizione

dell'immagine o nella produzione di un equilibrio dinamico; infatti, secondo un *topos* hegeliano, la bellezza inerisce non all'equilibrio in quanto mero risultato, ma sempre al tempo stesso alla tensione che genera il risultato. L'armonia che come risultato nega la tensione che vi è insita diventa pertanto qualcosa che disturba, qualcosa di falso; se si vuole, di dissonante. La concezione armonicistica del brutto è andata in protesta nella modernità. Ne deriva qualcosa di qualitativamente nuovo. Gli orrori anatomici in Rimbaud e Benn, il fisicamente repellente e ripugnante in Beckett, i tratti escrementizi di diverse opere teatrali contemporanee, non hanno più niente in comune con la rozzezza contadina dei quadri olandesi del XVII secolo. Il piacere anale e l'orgoglio che ha l'arte di inglobarlo con superiorità, si ritirano; nel brutto la legge formale capitola perché impotente. La categoria del brutto è tanto assolutamente dinamica e necessaria quanto lo è la sua immagine rovesciata, la categoria del bello. Entrambe sfuggono a una fissazione definitoria come la concepisce qualsiasi estetica le cui norme mirino, per quanto indirettamente, a quelle categorie. Il giudizio per cui una cosa qualunque, un paesaggio devastato da impianti industriali, un volto deformato dalla pittura, è molto semplicemente brutto, può sí essere una risposta immediata a tali fenomeni, ma manca dell'autoevidenza con cui si presenta. L'impressione di bruttezza di tecnica e paesaggio industriale non è formalmente chiarita a sufficienza, potrebbe d'altro canto continuare a sussistere in forme funzionali completamente formate ed esteticamente integre nel senso di Adolf Loos. Essa risale al principio della violenza, del distruttivo. I fini posti non sono conciliati con ciò che la natura, per quanto mediatamente, vuol dire di per sé. Nella tecnica la violenza sulla natura non è rispecchiata dalla rappresentazione, ma si mette immediatamente in vista. Ciò si potrebbe cambiare solo imprimendo una svolta alle forze produttive tecniche che non le rapporti più unicamente agli scopi voluti, ma anche alla natura che così viene plasmata tecnicamente. Lo scatenamento delle forze produttive potrebbe, abolita l'indigenza, snodarsi in una dimensione diversa oltre a quella dell'aumento quantitativo della produzione. Accenni a ciò affiorano quando costruzioni funzionali si adattano alle forme e alle linee del paesaggio; certo già quando i materiali con cui sono stati formati gli artefatti sono tratti dal loro ambiente circostante e si sono integrati con esso, come alcune rocche e alcuni castelli. Ciò che si chiama paesaggio culturale è bello in quanto

schema di questa possibilità. Una razionalità che facesse propri tali motivi potrebbe aiutare a sanare le ferite inferte dalla razionalità. Anche la sentenza eseguita ingenuamente dalla coscienza borghese che colpisce la bruttezza del paesaggio sconvolto dall'industria coglie una relazione, la manifesta dominazione della natura laddove la natura volge agli uomini la faccia del non dominato. Quello sdegno si integra pertanto con l'ideologia del dominio. Tale bruttezza scomparirebbe non appena il rapporto degli uomini con la natura si spogliasse del carattere repressivo che prosegue l'oppressione sugli uomini, non viceversa. Nel mondo devastato dalla tecnica il potenziale a tal fine risiede in una tecnica diventata pacifica, non in *exclaves* preordinate. Non c'è niente di ritenuto semplicemente brutto che grazie al proprio valore di posizione all'interno della creazione non possa, emancipato dal culinario, scrollarsi di dosso la propria bruttezza. A presentarsi brutto è anzitutto lo storicamente più vecchio, il ripudiato dall'arte sulla via della propria autonomia, dunque in se stesso mediato. Il concetto del brutto è sorto probabilmente dovunque l'arte si è sollevata dalla propria fase arcaica: esso ne segna il permanente ritorno, intrecciato con la dialettica dell'illuminismo a cui l'arte prende parte. La bruttezza arcaica, le maschere cultuali che minacciano cannibalismo, avevano a che fare con il contenuto, erano imitazioni del terrore che spargevano attorno a sé come castigo. Con il depotenziamento del terrore mitico a opera del soggetto che si stava destando, quei tratti sono stati investiti dal tabù di cui erano organo; brutti solo rispetto all'idea di conciliazione che viene al mondo con il soggetto e con la sua libertà in corso di risveglio. Ma gli antichi spauracchi sopravvivono nella storia che non riscatta la libertà, e in cui il soggetto come agente dell'illibertà protrae la signoria mitica contro la quale si ribella e sotto la quale sta. La frase di Nietzsche per cui tutte le cose buone una volta sarebbero state cose cattive, l'idea di Schelling del terribile al principio, probabilmente sono state apprese dall'arte. Il contenuto demolito e ricorrente viene sublimato a immaginazione e forma. La bellezza non è l'inizio platonicamente puro, ma è divenuta per la rinuncia a quanto un tempo era temuto, e che solo retrospettivamente, a partire dal proprio *telos*, con quella rinuncia diventa, per dir così fugga verso, il brutto. La bellezza è la signoria sulla signoria, e si trasmette in eredità ad essa. L'ambiguità del brutto deriva dal fatto che il soggetto sussume sotto la sua categoria astratta e formale

tutto ciò che in arte è colpito dal suo verdetto, il sessualmente polimorfo tanto quanto ciò che la violenza ha reso sfigurato e letale. Dal ricorrente nasce quell'antitetivamente altro senza il quale l'arte, per il suo proprio concetto, non ci sarebbe affatto; recepito per negazione, corrode come correttivo l'affermativo dell'arte spiritualizzante, antitesi al bello del quale esso era l'antitesi. Nella storia dell'arte la dialettica del brutto risucchia in sé anche la categoria del bello; da questo punto di vista il *kitsch* è il bello in quanto brutto, tabuizzato in nome dello stesso bello che esso un tempo è stato e ora contraddice in assenza del proprio antagonista. Che però tanto il concetto di brutto quanto il suo correlato positivo si possano determinare solo formalmente, sta in strettissima connessione con l'immanente processo illuministico dell'arte. Infatti, quanto più integralmente essa viene dominata dalla soggettività, e quanto più quest'ultima deve mostrarsi inconciliabile con tutto ciò che le è superiore, tanto più la ragione soggettiva, il principio formale per antonomasia, diventa canone estetico¹⁸. Questo formale, sottomesso a conformità soggettive a leggi incuranti del loro altro, mantiene ciò che di sé è piacevole senza venir scosso da un tale altro: la soggettività vi gode inconsciamente se stessa, il sentimento del proprio dominio. L'estetica del piacevole, una volta sciolta dalla cruda materialità, coincide con i rapporti matematici interni all'oggetto artistico, il più celebre dei quali, nell'arte figurativa, è la sezione aurea che ha il proprio equivalente nei semplici rapporti di armonici della consonanza musicale. A tutta l'estetica del piacevole si addice il titolo paradossale del *Don Giovanni* di Max Frisch: *Amore della geometria*. Il formalismo nel concetto di brutto e di bello, quale lo ammette l'estetica kantiana, da cui non è immune la forma artistica, è il prezzo che l'arte deve pagare per innalzarsi al di sopra del dominio delle forze della natura solo per prostrarlo come dominio sulla natura e sugli uomini. Il classicismo formalista commette oltraggio: macchia proprio la bellezza glorificata dal suo concetto con il violento, l'ordinante, il "compositivo", che è intrinseco alle sue opere esemplari. Ciò che viene imposto, aggiunto, smentisce segretamente l'armonia che osa istituire il proprio dominio: la vincolatezza intimata resta non vincolante. Benché il carattere formale di brutto e bello non possa essere annullato d'un colpo dall'estetica contenutistica, il suo contenuto è determinabile. Proprio esso gli conferisce la pesantezza che impedisce di correggere l'immanente astrattezza del bello con

un brutale sovraccarico dello strato materiale. Conciliazione in quanto atto di violenza, formalismo estetico e vita inconciliata formano una triade.

Aspetto sociale e filosofia della storia del brutto. Il contenuto latente della dimensione formale brutto-bello ha un suo aspetto sociale. Il motivo dell'accettazione del brutto è stato antifeudale: i contadini sono diventati idonei all'arte. Quindi in Rimbaud, le cui poesie su cadaveri deturpati perseguivano quella dimensione con minori riserve dello stesso *Martyre* di Baudelaire, la donna nell'assalto alle Tuileries dice «Je suis crapule»¹⁹, quarto stato o sottoproletariato. Il represso che vuole la sovversione è, secondo le norme della vita bella nella società brutta, rozzo, storpiato dal risentimento, porta tutti i segni dell'umiliazione sotto il peso del lavoro non-libero, soprattutto fisico. Tra i diritti umani di coloro che pagano lo scotto della cultura vi è anche, in polemica con la veduta totale affermativa, ideologica, che quei segni vengano attribuiti a Mnemosyne come *imago*. L'arte deve rendere cosa propria il proscritto perché brutto, non più per integrarlo, lenirlo o conciliarlo con la sua esistenza attraverso l'umorismo, che è più repellente di tutto il repellente, bensì per denunciare nel brutto il mondo che lo crea e lo riproduce a propria immagine, sebbene anche in ciò perduri quella possibilità dell'affermativo quale accordo con l'umiliazione in cui è facile che si rovesci la simpatia per gli umiliati. Nell'inclinazione della nuova arte per il nauseabondo e per il fisicamente ripugnante, a cui gli apologeti del vigente non sanno contrapporre niente di più forte del fatto che il vigente sarebbe già abbastanza brutto e dunque l'arte sarebbe tenuta a una frivola bellezza, si fa strada il motivo criticamente materialistico per cui l'arte, attraverso le proprie configurazioni autonome, mette in causa il dominio, anche quello sublimato a principio spirituale, e testimonia a favore di quanto è rimosso e negato da esso. Almeno come apparenza resta nella configurazione ciò che era al di là della configurazione. Potenti valori estetici vengono generati dal socialmente brutto: il nero mai sospettato della prima parte di *Hanneles Himmelfahrt*. Il processo è paragonabile all'introduzione di quantità negative: esse conservano la propria negatività nel *continuum* della creazione. Il vigente se la sbriga limitandosi a ingoiare grafici con figli affamati di operai, rappresentazioni estreme a documento di quel buon cuore che ancora batterebbe nel

peggio facendo così sperare che non sia il peggio. A tale accordo si oppone l'arte quando il suo linguaggio formale elimina il residuo di affermazione che invece conserva nel realismo sociale: questo è il momento sociale nel radicalismo formale. Infiltrare nell'estetico il morale, come Kant ha cercato di fare al di fuori delle opere d'arte nel sublime, viene diffamato come degenerazione dall'apologia culturale. L'arte ha così faticosamente tracciato nel suo sviluppo i propri confini, sempre, in quanto *divertissement*, rispettandoli così poco per intero, che ciò che ricorda la caducità di quei confini, tutto l'ibrido, provoca il più violento rifiuto. Il verdetto estetico sul brutto si conforma alla tendenza verificata sul piano della psicologia sociale a equiparare, con ragione, il brutto all'espressione della sofferenza e, in prospettiva, a ingiuriarlo. Il Reich di Hitler ha fatto la prova, oltre che dell'intera ideologia borghese, anche di ciò: quanto più si torturava nelle cantine, tanto più spietatamente si vegliava a che il tetto poggiasse su colonne. Le dottrine delle invarianti hanno per scopo l'accusa di degenerazione. Il relativo controconcetto sarebbe appunto la natura, di cui risponde ciò che per l'ideologia si chiama degenerazione. L'arte non deve difendersi dall'accusa di essere degenerata; quando questa le è rivolta essa rifiuta di accettare il corso scellerato del mondo come natura ineluttabile. Il fatto invece che l'arte abbia la capacità di mettere al sicuro quanto le è contrario senza recedere neanche un po' dal proprio anelito, anzi trasformi il proprio anelito nella capacità di far ciò, congiunge il momento del brutto alla spiritualizzazione di essa; George l'ha notato con perspicacia nella prefazione alla traduzione delle *Fleurs du mal*. Il titolo *Spleen et idéal* vi allude, sempre che al di sotto della parola si riesca a vedere l'ossessione per ciò che è restio a venirne formato, per qualcosa di ostile all'arte in quanto suo movente, che ne amplia il concetto al di là di quello dell'ideale. A ciò serve il brutto nell'arte. Ma il brutto: la crudeltà in essa non è solo qualcosa di esibito. Il suo stesso modo di atteggiarsi ha, come sapeva Nietzsche, qualcosa di crudele. Nelle forme la crudeltà diventa immaginazione: ritagliare qualcosa da un vivente, dal corpo della lingua, dai suoni, dall'esperienza visibile. Quanto più pura la forma, quanto più alta l'autonomia delle opere, tanto più esse sono crudeli. Gli appelli a un contegno più umano delle opere d'arte, ad adeguarsi agli uomini in quanto loro pubblico virtuale, annacquano regolarmente la qualità, ammorbidiscono la legge formale. Ciò che in un senso amplissimo l'arte tratta, soffoca, rito della dominazione

della natura che sopravvive nel gioco. Questo è il peccato originale dell'arte; insieme la sua permanente protesta contro una morale che punisce crudelmente la crudeltà. Riescono però le opere d'arte che dall'amorfo a cui fanno inevitabilmente violenza salvano qualcosa nella forma, che realizza ciò in quanto scissa. Soltanto questo è quanto nella forma è conciliante. La violenza che investe le materie è invece emulazione di quella che è provenuta da loro e che sopravvive nella loro resistenza alla forma. Il dominio soggettivo del formare non cala su materie indifferenti, ma viene evinto da esse, la crudeltà del formare è mimesi di quel mito che essa maltratta. Il genio greco lo ha allegorizzato inconsapevolmente: un rilievo protodorico del museo archeologico di Palermo, proveniente da Selinunte, rappresenta Pegaso nato dal sangue di Medusa. Alzando la testa patentemente nelle opere d'arte nuove, la crudeltà dichiara il vero, il fatto che l'arte davanti allo strapotere della realtà non può più presumere a priori di saper trasformare il terribile in forma. Il crudele è elemento della sua autoriflessione critica; essa dispera della pretesa di potere che, conciliata, traduce in realtà. Il crudele emerge nudo dalle opere d'arte non appena la loro stessa signoria è scossa. Ciò che è miticamente terribile della bellezza penetra nelle opere d'arte come loro irresistibilità, come quella un tempo attribuita all'Afrodite Peitho. Come la violenza del mito al suo stadio olimpico è stata trasformata dall'amorfo nell'unità che sottomette a sé il molto e i molti mantenendo il proprio elemento distruttivo, così in seguito le grandi opere d'arte, in quanto annientanti, conservano l'elemento distruttivo nell'autorità della propria riuscita. I loro raggi sono cupi; il bello è dominato dalla negatività che in esso sembra vinta. Anche dagli oggetti apparentemente più neutrali che l'arte ha tentato di eternare come belli fuoriesce – come se temessero per la vita che gli viene succhiata dalla loro eternazione – qualcosa di duro, di non assimilabile: di brutto, soprattutto dai materiali. La categoria formale della resistenza, di cui pure l'opera d'arte ha bisogno per non scadere a quel gioco vuoto che Hegel ha liquidato, introduce anche in opere d'arte di periodi felici, come quello dell'impressionismo, l'elemento crudele del metodo, così come d'altra parte i soggetti rispetto a cui si è sviluppato il grande impressionismo raramente sono soggetti di una natura pacifica, ma sono mescolati con particelle di civilizzazione che poi la *peinture* vuole beatamente fagocitare.

Sul concetto di bello. Semmai è piú il bello a esser nato dal brutto che non il contrario. Se dunque il suo concetto venisse messo all'indice, come alcune correnti psicologiche hanno fatto con quello di anima e alcune correnti sociologiche con quello di società, l'estetica non ne farebbe un dramma. La determinazione dell'estetica come dottrina del bello frutta così poco perché il carattere formale del concetto di bellezza si allontana dal contenuto intero dell'estetico. Se l'estetica non fosse che un catalogo magari sistematico di ciò che in qualche modo viene chiamato bello, non se ne trarrebbe alcuna idea sulla vita interna al concetto di bello. All'interno di ciò a cui mira la riflessione estetica esso rappresenta solo un momento. L'idea di bellezza richiama alla mente qualcosa di essenziale dell'arte pur senza esprimerlo immediatamente. Se di alcuni artefatti, per quanto modificati, non si giudicasse che sono belli, l'interesse per essi sarebbe incomprensibile e cieco, e nessuno, né artista né osservatore, avrebbe motivo di compiere quel movimento di uscita dall'ambito dei fini pratici, quelli dell'autoconservazione e del principio del piacere, che l'arte per propria costituzione pretende. Hegel arresta la dialettica estetica con la definizione statica del bello come apparire sensibile dell'idea. Come il bello non va definito, così non si può rinunciare al suo concetto, una stretta antinomia. Senza categoria l'estetica sarebbe come un mollusco, descrizione storico-relativistica di ciò che qua e là, ad esempio in diverse società o in diversi stili, si è inteso con bellezza; un'unità di contrassegni distillata da ciò diventerebbe inevitabilmente parodia e andrebbe in fumo al primo buon caso concreto prescelto. La fatale universalità del concetto di bello invece non è contingente. Il passaggio al primato della forma codificata dalla categoria del bello va a parare già nel formalismo, nella concordanza dell'oggetto estetico con le determinazioni soggettive piú generali, di esso soffre quindi il concetto di bello. Nemmeno va contrapposta al bello formale una sostanza materiale: il principio, in quanto divenuto, va capito nella sua dinamica ossia contenutisticamente. L'immagine del bello come uno e distinto sorge con l'emancipazione dalla paura per lo schiacciante intero indiviso della natura. Il brivido che suscita viene preservato al proprio interno dal bello nel suo rendersi impermeabile all'essente immediato, nell'istituire un ambito per ciò che è intangibile; belle le creazioni lo diventano in forza del loro movimento contro la mera esistenza. Lo spirito che forma esteticamente lasciava passare di ciò

su cui agiva solo quello che gli era simile, quello che capiva o che sperava di rendere uguale a sé. Questo era un processo di formalizzazione; perciò la bellezza, quanto alla sua linea di tendenza storica, è qualcosa di formale. La riduzione che la bellezza fa subire al temibile da cui e su cui si eleva, e che lascia come fuori dall'area di un tempio, ha qualcosa di impotente nei confronti del temibile. Questo si trincerava da fuori come il nemico davanti ai valli della città assediata affamando quest'ultima. La bellezza gli si deve opporre se non vuol mancare il proprio *telos*, anche andando contro la propria linea di tendenza. La storia dello spirito ellenico compresa da Nietzsche è imperitura poiché in se stessa ha celebrato e messo in scena la causa tra mito e genio. I giganti arcaici distesi in uno dei templi di Agrigento sono meri residui tanto poco quanto i dèmoni della commedia attica. La forma ne ha bisogno per non soccombere al mito, che si prolunga in essa laddove questa meramente gli si opponga. In tutta l'arte successiva che sia più di un viaggio a vuoto, quel momento si mantiene e si trasforma, come già in Euripide, nelle cui opere il timore per le potenze mitiche si trasferisce alle divinità olimpiche purificate, associate alla bellezza, che ora a loro volta vengono chiamate in causa come dèmoni; quindi è dal terrore nei loro confronti che la filosofia epicurea voleva guarire la coscienza. Ma poiché le immagini della natura paurosa fin dall'inizio le placano mimeticamente, già le maschere, i mostri e gli esseri arcaici semianimali si rendono anche simili a qualcosa di umano. Già nelle creazioni miste domina la ragione ordinatrice; la storia naturale non ha lasciato sopravvivere cose del genere. Sono paurose perché ricordano la fragilità dell'identità umana, ma non caotiche, essendovi intrecciati minaccia e ordine. Nei ritmi ripetitivi della musica primitiva il minaccioso deriva dallo stesso principio d'ordine. L'antitesi all'arcaico vi è implicita, il gioco di forze del bello è uno; il salto qualitativo dell'arte è un passaggio minimo. In forza di tale dialettica l'immagine del bello si trasforma nel movimento complessivo dell'illuminismo. La legge della formalizzazione del bello è stata un istante di equilibrio, progressivamente disturbato dal rapporto con il disomogeneo, che invano l'identità del bello tiene lontano da sé. Il terribile traluce dalla bellezza stessa come quella costrizione che si irradia dalla forma; il concetto di splendente si riferisce a questa esperienza. L'irresistibilità del bello, giunta sublimata dal sesso alle opere d'arte supreme, è opera della loro purezza, della loro distanza da

materialità ed effetto. Tale costrizione diventa contenuto. Ciò che soggiogava l'espressione, il carattere formale della bellezza, con tutta l'ambivalenza del trionfo, si trasforma in un'espressione in cui il minaccioso della dominazione della natura si sposa con la nostalgia per l'assoggettato che si accende con quel dominio. Ciò è però l'espressione della sofferenza per il soggiogamento e per il suo punto di fuga, la morte. L'affinità con essa di tutta la bellezza ha sede nell'idea della pura forma che l'arte impone alla molteplicità del vivente che in essa si spegne. Nella bellezza non offuscata ciò che le resiste avrebbe trovato completamente pace, e tale conciliazione estetica è mortale per l'extraestetico. Questa è la tristezza dell'arte. La conciliazione che compie è irreale, a scapito di quella reale. L'ultima cosa che può fare è il lamento per il sacrificio che offre e che è lei stessa nella propria impotenza. Non solo la bellezza parla come parla la valchiria wagneriana a Siegmund da messaggera della morte, ma le somiglia in sé, come processo. La strada per l'integrazione dell'opera d'arte, unita alla sua autonomia, è la morte dei momenti nell'intero. Ciò che nell'opera d'arte spinge per uscire da sé, dalla propria particolarità, cerca la propria fine, e la totalità dell'opera ne è la quintessenza. Che le opere d'arte abbiano una propria idea per quel che concerne la vita eterna, si deve unicamente all'annientamento del vivente nella loro sfera; anche ciò si riflette nella loro espressione. Essa è l'espressione del tramonto dell'intero, così come l'intero parla del tramonto dell'espressione. Nella spinta di ogni elemento singolo delle opere d'arte alla propria integrazione si fa avvertire sotto traccia quella disintegratrice della natura. Quanto più integrate le opere d'arte, tanto più si disgrega in esse ciò di cui consistono. Per questo anche la loro riuscita è disgregazione, e questa conferisce a loro abissalità. Essa libera al tempo stesso la controforza immanente dell'arte, quella centrifuga. – Sempre di meno il bello si realizza nella configurazione particolare, purificata; il bello si sposta nella totalità dinamica della creazione e in tale crescente emancipazione dalla particolarità protrae la formalizzazione, ma anche si adegua ad essa, a ciò che è diffuso. L'interazione che ha luogo nell'arte, rompendo virtualmente nell'immagine il circolo di colpa ed espiazione al quale partecipa, mette in luce la prospettiva di uno stato al di là del mito. Traspone il circolo nell'*imago*, che lo rispecchia e con ciò lo trascende. La fedeltà all'immagine da parte del bello causa idiosincrasia nei suoi confronti. Esige tensione e alla

fine si volge contro il suo appianamento. La perdita di tensione, in altri termini l'indifferenza nel rapporto di parti e intero, è l'obiezione più grave contro diversa arte contemporanea. A tal riguardo la tensione in sé, astrattamente postulata, sarebbe ancora da misera arte applicata: il suo concetto concerne il pur sempre teso, la forma e il suo altro il cui rappresentante nell'opera sono le particolarità. Ma una volta che, come omeostasi di tensione, viene trasferito alla totalità, il bello finisce nel vortice di quest'ultima. Infatti questa, la connessione delle parti in unità, esige un momento di sostanzialità delle parti o lo presuppone, e certo più di tutta l'arte più vecchia, in cui la tensione al di sotto di idiomi stabiliti rimaneva assai più celata. Poiché la totalità alla fine inghiotte la tensione e si conforma all'ideologia, anche l'omeostasi viene liquidata: è la crisi del bello e dell'arte. In ciò potrebbero convergere gli sforzi degli ultimi vent'anni. Sempre in ciò si impone l'idea del bello, che deve eliminare tutto ciò che le è eterogeneo, che è convenzionalmente posto, ogni traccia di reificazione. Anche per il bene del bello non c'è più qualcosa di bello: perché nulla lo è più. Ciò che infatti non può apparire altro che negativo va ben oltre una soluzione che intuisce esser falsa, e che perciò svilirebbe l'idea del bello. La suscettibilità del bello per l'appianato, per il conto senza resto, che ha compromesso l'arte con la menzogna nel corso della sua storia, si trasmette al momento delle risultanti, del quale tanto poco si può immaginare priva l'arte quanto delle tensioni da cui esso deriva. Diventa prevedibile la prospettiva di una rinuncia all'arte per amore dell'arte. Essa si profila in quelle creazioni dell'arte che ammutoliscono o svaniscono. Anche socialmente esse sono giusta coscienza: meglio niente più arte che il realismo socialista.

Mimesi e razionalità. L'arte è il rifugio del comportamento mimetico. In essa il soggetto, nei gradi variabili della sua autonomia, si rapporta al proprio altro, da esso separato e tuttavia non completamente separato. La rinuncia dell'arte alle pratiche magiche, sue antenate, implica partecipazione alla razionalità. Che essa, qualcosa di mimetico, sia possibile in mezzo alla razionalità e si serva dei suoi mezzi è reazione alla cattiva irrazionalità del mondo razionale quale mondo amministrato. Infatti lo scopo di ogni razionalità, dell'insieme dei mezzi di dominazione della natura, sarebbe, non essendo a sua volta mezzo, qualcosa di irrazionale. Proprio questa irrazionalità viene nascosta e negata dalla società

capitalistica, e contro ciò l'arte rappresenta una verità in senso duplice; poiché fissa l'immagine del proprio fine sepolta dalla razionalità, e intanto prova che il vigente è colpevole della propria irrazionalità: della sua insensatezza. La rinuncia all'illusione di un intervento immediato dello spirito, che peraltro a intermittenza riaffiora inappagata nella storia dell'umanità, diventa divieto del fatto che il rammemorare attraverso l'arte si rivolga immediatamente alla natura. La separazione può essere revocata unicamente per mezzo della separazione. Ciò rafforza nell'arte il momento razionale e al contempo lo assolve in quanto resiste al dominio reale; tuttavia come ideologia si allea sempre di nuovo con esso. Il discorso sull'incanto dell'arte è un luogo comune, perché l'arte è allergica alla ricaduta nella magia. Essa costituisce un momento nel processo di quello che Max Weber ha chiamato disincanto del mondo, intrecciato alla razionalizzazione; tutti i suoi mezzi e modi di produzione derivano da qui; la tecnica, che la sua ideologia denigra, tanto la inerte quanto la minaccia, poiché la sua eredità magica si è conservata tenacemente in tutte le sue trasformazioni. Solo che essa mette in moto la tecnica seguendo una linea di tendenza opposta a come fa il dominio. Il sentimentalismo e la gracilità di quasi tutta la tradizione della riflessione estetica trae origine dal suo aver celato la dialettica di razionalità e mimesi immanente all'arte. Ciò continua ad accadere nello stupirsi per l'opera d'arte tecnica come se fosse caduta dal cielo: le due concezioni sono di fatto complementari. Tuttavia il luogo comune dell'incanto dell'arte richiama alla mente qualcosa di vero. La mimesi che sopravvive, l'affinità non-concettuale del soggettivamente prodotto con il suo altro, non posto, caratterizza l'arte come una specie di conoscenza, e perciò a sua volta come "razionale". Infatti ciò a cui risponde il comportamento mimetico è il *telos* della conoscenza, che questa al tempo stesso blocca con le sue proprie categorie. L'arte completa la conoscenza con ciò che è escluso da questa e in tal modo pregiudica però il carattere conoscitivo, l'univocità di essa. Minaccia di spezzarsi perché la magia, che essa secolarizza, di fatto non lo fa, mentre l'essenza magica nel pieno della secolarizzazione decade a residuo mitologico, a superstizione. Ciò che oggi si presenta come crisi dell'arte, come sua nuova qualità, è vecchio quanto il concetto di essa. Il modo in cui l'arte viene a capo di questa antinomia ne decide possibilità e rango. Essa non può corrispondere al proprio

concetto. Ciò infligge a qualunque sua creazione, anche la più alta, un'imperfezione che smentisce l'idea del perfetto che le opere d'arte devono perseguire. Un illuminismo ciecamente coerente dovrebbe rifiutare l'arte come la rifiuta in effetti la piattezza del pratico ottuso. L'aporia dell'arte, tra regressione alla magia letterale o cessione dell'impulso mimetico alla razionalità cosale, le prescrive la legge di movimento; e non va rimossa. La profondità del processo in cui consiste qualsiasi opera d'arte viene scavata dall'inconciliabilità di quei momenti; va pensata in aggiunta all'idea dell'arte quale immagine di conciliazione. Solo perché in senso enfatico nessun'opera d'arte può riuscire, le forze dell'arte diventano libere; solo per questo essa guarda alla conciliazione. L'arte è razionalità che critica quest'ultima senza sottrarsi; non qualcosa di pre-razionale o irrazionale, come tale condannato anticipatamente alla non-verità di fronte all'intessersi di qualsiasi attività umana entro la totalità sociale. La teoria razionalistica e quella irrazionalistica dell'arte falliscono pertanto in egual misura. Se il modo di pensare illuminista viene trasposto direttamente nell'arte, si ottiene quella gretta piattezza che ha reso a suo tempo tanto facile ai classicisti di Weimar e ai loro contemporanei romantici mortificare i miseri moti dello spirito borghese-rivoluzionario in Germania per la loro ridicolaggine; una grettezza che peraltro centocinquant'anni più tardi è stata di molto superata da quella della recintata religione artistica borghese. Il razionalismo, che argomenta impotente contro le opere d'arte applicandogli criteri della logica e della causalità extra-artistiche, non è morto; l'abuso ideologico dell'arte lo provoca. Dalla precisione dozzinale per cui un tardo seguace del romanzo realistico obietta a un verso di Eichendorff che non si possono paragonare le nuvole a sogni ma semmai i sogni a nuvole, il verso «le nuvole passano come sogni angosciosi»²⁰ è immune nel proprio ambito, in cui la natura si trasforma nella presaga metafora di qualcosa di interiore. Chi nega l'espressività del verso, un caso esemplare della poesia sentimentale in senso nobile, inciampa e cade nella penombra della creazione invece di muoversi in essa a tastoni, assimilando i valori delle parole e della loro costellazione. La razionalità è all'interno dell'opera d'arte il momento che istituisce l'unità, che organizza, non senza relazione con quella che domina all'esterno, di cui però non riproduce l'ordine categoriale. I tratti dell'opera d'arte, irrazionali secondo il metro di quell'ultima, non

sono sintomo di uno spirito irrazionalistico, neanche sempre di una disposizione d'animo irrazionalistica propria dell'osservatore; la disposizione d'animo di solito produce piuttosto opere d'arte a sé congeneri, in qualche senso razionalistiche. Anzi, la sua *désinvolture*, la dispensa dai precetti logici che entrano come ombre nel suo ambito, permette al lirico di seguire la conformità immanente a leggi delle proprie creazioni. Le opere d'arte non rimuovono; mediante l'espressione fanno giungere a coscienza attuale ciò che è non coeso e sfuggente senza di per sé "razionalizzarlo", come obietta la psicoanalisi. – Accusare di irrazionalismo l'arte irrazionale, che gioca un brutto tiro alle regole del gioco della ragione orientata alla prassi, è a suo modo non meno ideologico dell'irrazionalità della fede artistica ufficiale; va a genio agli *apparački* di ogni colore a seconda del bisogno. Correnti come l'espressionismo e il surrealismo, le cui irrazionalità sconcertavano, hanno opposto resistenza a potere, autorità, oscurantismo. Il fatto che siano sfociate nel fascismo, per il quale tutto lo spirito era solo mezzo per uno scopo e dunque divorava tutto, in Germania anche correnti espressionistiche e in Francia correnti nutrite di surrealismo, è irrilevante di fronte all'idea obiettiva di quei movimenti e viene esagerato di proposito a scopi propagandistici dall'estetica dei diadochi di Ždanov. Una cosa è palesare artisticamente, formare e quindi rendere in un certo senso razionale l'irrazionale – l'irrazionalità dell'ordine come della psiche –, un'altra predicare l'irrazionalità, come suole accadere quasi sempre con il razionalismo dei mezzi estetici in base a nessi di superficie grossolanamente commensurabili. A ciò potrebbe non aver reso giustizia del tutto la teoria di Benjamin sull'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. La semplice antitesi tra opera auratica e opera riprodotta in massa che, per la propria drasticità, trascura la dialettica di entrambi i tipi, diventa preda di una concezione dell'opera d'arte che elegge a proprio modello la fotografia e che non è meno barbarica di quella dell'artista come creatore; d'altronde Benjamin in origine nella *Piccola storia della fotografia* non ha presentato quell'antitesi in maniera così adialettica come cinque anni più tardi nel saggio sulla riproduzione²¹. Benché quest'ultimo riprenda alla lettera da quello più vecchio la definizione di aura, dal lavoro sulla fotografia viene attestata elogiativamente alle prime fotografie la loro aura, che esse hanno perso solo con la critica del proprio sfruttamento commerciale – con

Atget. Ciò potrebbe avvicinarsi di più allo stato di fatto che non la semplificazione che in seguito ha procurato al lavoro sulla riproduzione la sua diffusa popolarità. Attraverso le larghe maglie di quella concezione che propende per la riproducibilità filtra il momento di per sé opposto a connessioni culturali di ciò per cui Benjamin ha introdotto il concetto di aura, il momento distanziante, critico nei confronti della superficialità ideologica dell'esistenza. Il verdetto sull'aura passa facilmente all'arte qualitativamente moderna che si discosta dalla logica delle cose consuete, proteggendo perciò i prodotti della cultura di massa, ai quali è infitto il profitto di cui essi recano traccia anche in paesi ritenuti socialisti. Brecht ha di fatto posto la musica del tipo *song* al di sopra dell'atonalità e della tecnica dodecafonica che lui sospettava fossero romanticamente espressive. A partire da tali posizioni le cosiddette correnti irrazionali dello spirito vengono incondizionatamente ascritte al fascismo, senza essere sensibili alla protesta contro la reificazione borghese in virtù della quale esse continuano sempre a provocare. Se ci si conforma alla politica del blocco orientale si è ciechi di fronte all'illuminismo in quanto inganno di massa²². Procedimenti disincantati, che seguono i fenomeni così come questi si offrono, sono anche troppo adatti alla propria trasfigurazione. Il difetto della teoria benjaminiana della riproduzione concepita in senso ampio è che le sue categorie bipolari non consentono di distinguere tra la concezione di un'arte de-ideologizzata fin nel suo strato di base e l'abuso di razionalità estetica per lo sfruttamento e la dominazione delle masse; l'alternativa viene a malapena sfiorata. L'unico momento che oltrepassa il razionalismo della fotocamera a cui si richiama Benjamin è il concetto di montaggio, che ha raggiunto il proprio apice con il surrealismo ed è stato rapidamente mitigato nel cinema. Il montaggio gestisce però elementi della realtà dell'intatto buon senso al fine di estorcergli una tendenza modificata o, nei casi più riusciti, di risvegliare il loro linguaggio latente. È tuttavia debole, in quanto non forza gli elementi stessi. Appunto ad esso andrebbe rimproverato un residuo di arrendevole irrazionalismo, di adattamento al materiale fornito bell'e pronto alla creazione dall'esterno.

Sul concetto di costruzione. Con una consequenzialità di cui potrebbe descrivere le tappe solo quella storiografia estetica che ancora non c'è, il principio del montaggio s'è dunque trasformato in quello

della costruzione. Non va taciuto che anche nel principio della costruzione, della risoluzione di materiali e momenti in un'unità imposta, viene evocato e vuol diventare ideologia qualcosa di appianante, di armonicistico, quello della pura logicità. È il destino di qualsiasi arte nell'epoca attuale di venir contagiata dalla non-verità dell'intero imperante. Tuttavia la costruzione oggi è l'unica configurazione possibile del momento razionale nell'opera d'arte, così come all'inizio, nel Rinascimento, l'emancipazione dell'arte dall'eteronomia culturale è andata insieme con la scoperta della costruzione – allora chiamata “composizione”. Nella monade dell'opera d'arte la costruzione è, con limitata pienezza di poteri, il luogotenente di logica e causalità trasferito dalla conoscenza oggettuale. È sintesi del molteplice a spese dei momenti qualitativi di cui si impadronisce, come pure del soggetto, che pensa di sopprimersi in essa mentre la realizza. L'affinità della costruzione con i processi cognitivi, o forse piuttosto con la loro interpretazione in chiave di teoria della conoscenza, non è meno evidente della differenza: del fatto che nessuna arte essenzialmente giudica e quando lo fa evade dal proprio concetto. Dalla composizione in un senso amplissimo, che include la composizione di immagini, la costruzione si distingue per la sottomissione senza residui non solo di tutto ciò che le viene dall'esterno ma anche di tutti i momenti parziali immanenti; in questo è il dominio soggettivo prolungato che, quanto più in là viene spinto, tanto più profondamente cela se stesso. Essa strappa gli elementi del reale dalla loro connessione primaria e li trasforma in sé a tal punto che diventano poi per conto proprio nuovamente capaci di un'unità, in quanto imposta eteronomamente a loro all'esterno e non di meno vissuta da loro all'interno. L'arte attraverso la costruzione vorrebbe disperatamente svincolarsi con le proprie forze dalla propria situazione nominalistica, dal sentimento del casuale, giungere a qualcosa di pervasivamente vincolante, se si vuole di universale. A tal fine ha bisogno di quella riduzione degli elementi che poi minaccia di depotenziare questi ultimi e di degenerare nel trionfo su qualcosa che non c'è. Il soggetto astrattamente trascendentale, che secondo la dottrina kantiana dello schematismo è nascosto, diventa soggetto estetico. Tuttavia la costruzione delimita criticamente la soggettività estetica, tanto che le correnti costruttiviste – Mondrian, per fare un nome – all'origine sono state in antitesi rispetto a quelle espressioniste. Infatti, per riuscire la sintesi della costruzione deve,

malgrado ogni contrarietà, essere desunta comunque dagli elementi che in sé non accondiscendono mai del tutto a ciò che gli viene imposto; con piena ragione la costruzione rinuncia all'organico perché illusorio. Il soggetto nella sua universalità quasi-logica è il funzionario di questo atto, mentre la sua espressione diventa indifferente quanto al risultato. Tra le vedute più profonde dell'estetica hegeliana vi è di aver riconosciuto questo rapporto veramente dialettico molto tempo prima di ogni costruttivismo e di essere andata a cercare la riuscita soggettiva dell'opera d'arte laddove il soggetto scompare nell'opera d'arte. Grazie a tale scomparsa, non al tentativo di ingraziarsi la realtà, l'opera d'arte forza, semmai, la ragione semplicemente soggettiva. In ciò consiste l'utopia della costruzione; la sua fallibilità nell'avere necessariamente l'inclinazione a distruggere l'integrato e a sospendere il processo in cui soltanto essa ha la propria vita. La perdita di tensione dell'arte costruttiva oggi non è solo prodotto di debolezza soggettiva, ma è causata dall'idea di costruzione. Motivo di ciò è il suo rapporto con l'apparenza. Quella, nel suo cammino quasi inarrestabile che non tollera nulla al di fuori di sé, vorrebbe trasformarsi in un reale *sui generis*, tanto da mutuare addirittura la purezza dei propri principî dalle forme funzionali tecniche esteriori. In quanto libera da scopi essa però resta imprigionata nell'arte. L'opera d'arte puramente costruita, strettamente oggettiva, dal tempo di Adolf Loos nemica giurata di ogni prodotto di arte applicata, in virtù della mimesi delle forme funzionali si trasforma in arte applicata, la conformità a scopi senza scopo diventa ironia. Finora c'è stato solo un rimedio a ciò: l'intromissione polemica del soggetto nella ragione soggettiva; un eccedere del suo palesamento rispetto a ciò in cui vorrebbe negarsi. Solo dando corso a questa contraddizione, non appianandola, l'arte può ancora in qualche modo tenersi in vita.

Tecnologia. La coercizione all'arte obiettiva non si è mai accontentata dei *media* legati a fini e si è estesa a quelli autonomi. Essa scredita dapprima semplicemente l'arte in quanto prodotto del lavoro umano che però non vuole essere oggettività, cosa tra cose. In prima istanza, arte oggettiva è un ossimoro. Il suo dispiegarsi è tuttavia il nocciolo dell'arte contemporanea. L'arte viene messa in movimento dal fatto che il suo incanto, residuo della fase magica, come presenza sensibile immediata è contraddetto dal disincanto

del mondo, benché quel momento non possa essere cassato. Solo in esso può essere conservata la sua mimeticità, e questa acquisisce la propria verità in forza della critica che, con la propria esistenza, esercita nei confronti della razionalità diventata per lei un assoluto. Lo stesso incanto, emancipato dalla propria pretesa di essere reale, è un pezzo di illuminismo: la sua apparenza disincanta il mondo disincantato. Questo è l'etere dialettico in cui oggi si presenta l'arte. La rinuncia alla pretesa di verità del momento magico conservato definisce l'apparenza estetica e la verità estetica. Eredità del modo in cui un tempo lo spirito si comportava in rapporto alle essenze, sopravvive la possibilità dell'arte di accorgersi mediatamente di quell'essenziale la cui tabuizzazione è equiparata al progresso della conoscenza razionale. Nel mondo disincantato, senza che esso se lo confessi, il fatto arte è uno scandalo, copia dell'incanto che esso non tollera. Se però l'arte se ne fa carico senza batter ciglio, se si pone ciecamente come incanto, allora si abbassa ad atto di illusione andando contro la propria pretesa di verità e mina più che mai se stessa. In mezzo al mondo disincantato suona romantica anche la parola d'arte più estrema, spogliata di ogni rinfrancante conforto. La filosofia della storia dell'estetica di Hegel, che pone come fase finale quella romantica, viene confermata anche da quella antiromantica, benché questa soltanto, con la propria nerezza, possa superare il mondo disincantato, possa cancellare l'incanto che quest'ultimo produce con lo strapotere della propria manifestazione, il carattere feticistico della merce. Esistendo, le opere d'arte postulano l'esistenza di un non esistente e in tal modo entrano in conflitto con il suo reale non-esserci. Questo conflitto non va però pensato nel modo in cui lo immaginano i *fans* del jazz: ciò che per loro non si accorda con il loro sport sarebbe inattuale per la propria incompatibilità con il mondo disincantato. Infatti, vero è solo ciò che non si accorda con questo mondo. L'apriori dell'approccio artistico come tale e lo stadio della storia non concordano più, ammesso che si siano mai armonizzati; e questa disarmonicità non può essere eliminata mediante adattamento: verità è piuttosto darle corso. Viceversa la disartizzazione è immanente all'arte, a quella non traviata non meno che a quella che si sventa, conformemente alla tendenza tecnologica dell'arte che nessun richiamo a un'interiorità presunta pura e immediata può sospendere. Il concetto di tecnica artistica è nato tardi; ancora nel periodo successivo alla rivoluzione francese, quando la dominazione estetica

della natura è diventata cosciente di se stessa, esso non c'era; non però la cosa. La tecnica artistica non è comodo adattamento a un'epoca che con zelo ridicolo si propaganda come tecnica, come se della sua struttura decidessero immediatamente le forze produttive e non altrettanto i rapporti di produzione che le tengono in proprio potere. Quando la tecnologia estetica, come è accaduto non di rado nei movimenti moderni dopo la Seconda guerra, mira alla scientificizzazione dell'arte in quanto tale anziché a innovazioni tecniche, l'arte perde la bussola. Per gli scienziati, soprattutto per i fisici, è stato facile segnalare fraintendimenti agli artisti che si inebriavano della loro nomenclatura e ricordare che ai termini fisici che loro utilizzano per i propri procedimenti non corrispondono gli stati di cose intesi da quei termini. Non meno che dal soggetto, dalla coscienza disillusa e dalla sfiducia nei confronti della magia in quanto velo, la tecnicizzazione dell'arte viene sollecitata dall'oggetto: come vanno organizzate le opere d'arte in quanto vincolanti. La possibilità di ciò è diventata problematica con la decadenza dei procedimenti tradizionali che giungono fino all'epoca presente. Non è rimasta che la tecnologia, che prometteva di organizzare le opere d'arte esclusivamente nel senso di quella relazione fine-mezzi che Kant aveva equiparato in generale all'estetico. La tecnica non è intervenuta affatto come ripiego dall'esterno, sebbene la storia dell'arte conosca momenti che condividono tratti con le rivoluzioni tecniche della produzione materiale. Con la progressiva soggettivazione delle opere d'arte, nei procedimenti tradizionali era maturato il disporre liberamente di esse. La tecnicizzazione impone il disporre come principio. Per legittimarlo può richiamarsi al fatto che le grandi opere d'arte tradizionali, che a partire da Palladio si sono unite solo in maniera intermittente alla riflessione sui procedimenti tecnici, hanno comunque tratto la propria autenticità dalla misura del proprio sviluppo tecnico, fino a quando la tecnologia ha fatto saltare in aria i procedimenti tradizionali. Retrospectivamente bisogna riconoscere che la tecnica è parte costitutiva dell'arte anche per il passato con una nettezza incomparabilmente maggiore di quanto conceda l'ideologia della cultura, che ha dipinto quella che nel suo linguaggio è l'epoca tecnica dell'arte come conseguenza e decadenza di qualcosa che un tempo era umanamente immediato. Si può certo far vedere in Bach, ad esempio, lo iato tra la struttura della sua musica e i mezzi tecnici allora disponibili per una sua

esecuzione del tutto adeguata; per la critica improntata allo storicismo estetico questo è rilevante. Ma esami di tal tipo non coprono l'intero complesso. L'esperienza di Bach l'ha condotto a una tecnica compositiva estremamente evoluta. Viceversa in opere che si possono chiamare pregnantemente arcaiche l'espressione è amalgamata con una tecnica tanto quanto con la sua assenza o con ciò che quella non ha ancora prodotto. Inutile litigare su quanto dell'effetto della pittura preprospettica si debba alla profondità di ciò che è espresso o a una *steresis* propria dell'insufficienza tecnica che diventa continuamente essa stessa espressione. Nelle opere arcaiche, che in genere non sono aperte ma limitate nella loro possibilità, sembra proprio perciò sempre presente tanta tecnica quant'è necessaria alla realizzazione della cosa oggettiva e non di più. Ciò gli conferisce quell'autorità illusoria che inganna sull'aspetto tecnico che è condizione di tale autorità. Davanti a tali creazioni cade la domanda su che cosa sia voluto e che cosa non ancora potuto; in realtà essa, riguardo all'obiettivato, mette sempre fuori strada. La capitolazione ha però anche un suo momento oscurantistico. Il concetto di Riegl di volontà artistica, per quanto abbia contribuito molto a sanare l'esperienza estetica da norme astratte atemporali, è difficilmente sostenibile; poco e solo raramente in un'opera a decidere è ciò che con essa è stato voluto. La rigidità primitiva dell'Apollo etrusco di Villa Giulia è una parte costitutiva del contenuto complessivo, a prescindere dal fatto che si sia mirato o meno ad essa. Tuttavia la funzione della tecnica muta e in punti nodali si capovolge. Essa stabilisce, pienamente sviluppata, il primato del fare nell'arte distinto da una ricettività della produzione comunque immaginata. La tecnica riesce a diventare antagonista dell'arte nella misura in cui l'arte rappresenta in gradi mutevoli il non fattibile represso. Non si esaurisce però nemmeno nella fattibilità, come vorrebbe la superficialità del conservatorismo culturale, la tecnicizzazione dell'arte. La tecnicizzazione, braccio prolungato del soggetto che domina la natura, priva le opere d'arte del linguaggio immediato di quest'ultimo. La legalità tecnologica soffoca la contingenza del mero individuo che produce l'opera. Il medesimo processo che in quanto annullamento dell'anima fa indignare il tradizionalismo, nei suoi prodotti più alti fa parlare l'opera d'arte, invece di far sì che da essa si esprima qualcosa di psicologico o di umano, come oggi si va cianciando. Ciò che si chiama reificazione, quando viene radicalizzato va in cerca del

linguaggio delle cose. Si avvicina virtualmente all'idea di quella natura estirpata dal primato dell'umanamente sensato. La modernità in senso forte si svincola dall'ambito della riproduzione di qualcosa di psichico e si trasforma in qualcosa di inesprimibile per ogni linguaggioificante. L'opera di Paul Klee ne è senz'altro la testimonianza più rilevante del più recente passato, ed egli è stato membro del Bauhaus che era nutrito di riflessioni tecnologiche.

Dialettica del funzionalismo. Quando si insegna, come pure voleva fare Adolf Loos e come da allora ripetono volentieri i tecnocrati, la bellezza degli oggetti tecnici reali, si predica di essi proprio ciò a cui si oppone l'oggettività in quanto slancio estetico. La bellezza accidentale, stimata con categorie tradizionali opache come l'armonia formale o addirittura la grandezza imponente, va a scapito della reale conformità a scopi in cui creazioni funzionali come ponti o impianti industriali ricercano la propria legge formale. Dire che le creazioni funzionali grazie alla loro fedeltà a quella legge formale sono comunque belle, è apologetico, quasi a consolare di qualcosa che ad esse manca: cattiva coscienza dell'oggettività stessa. L'opera d'arte autonoma, funzionale solo in sé, con la propria teleologia immanente vorrebbe invece raggiungere ciò che una volta si chiamava bellezza. Se però l'arte legata a scopi e quella libera da scopi condividono, malgrado la loro separazione, lo slancio dell'oggettività, diventa problematica la bellezza dell'opera tecnologica autonoma a cui rinuncia il suo modello, la creazione funzionale. Essa è afflitta da un funzionare senza funzione. Poiché a questo manca un *terminus ad quem* esterno, quello interno si atrofizza; il funzionare, essendo un per-altro, in quanto fine a se stesso diventa superfluo, ornamentale. Viene con ciò sabotato un momento della stessa funzionalità, la necessità che sorge dal basso, che si regola in base a ciò che vogliono e a dove vogliono andare i momenti parziali. Viene pregiudicato nella maniera più profonda quell'equilibrio di tensioni che l'opera d'arte oggettiva prende a prestito dalle arti funzionali. In tutto ciò si palesa la discrepanza tra l'opera d'arte in sé completamente plasmata in modo funzionale e la sua mancanza di funzionalità. Tuttavia la mimesi estetica della funzionalità non è revocabile con un ricorso a qualcosa di immediatamente soggettivo; esso maschererebbe solo quanto il singolo e la sua psicologia è diventato

ideologia di fronte al predominio dell'obiettività sociale: di ciò l'oggettività ha giusta coscienza. La crisi dell'oggettività non invita a sostituire quest'ultima con qualcosa di umano che degenererebbe subito in conforto, correlato dell'inumanità in reale aumento. Pensata fino all'amara fine, l'oggettività si dirige tuttavia verso qualcosa di barbaricamente pre-artistico. La stessa allergia esteticamente coltivata per il *kitsch*, l'ornamento, il superfluo, il confinante con il lusso, ha anche un aspetto di barbarie, di quel disagio per la civiltà che secondo la teoria di Freud è distruttivo. Le antinomie dell'oggettività attestano quel tratto di dialettica dell'illuminismo in cui progresso e regressione sono intrecciati l'uno con l'altra. Il barbarico è il letterale. Interamente oggettivata l'opera d'arte diventa, in forza della sua pura conformità a legge, mero fatto, e con ciò viene soppressa in quanto arte. L'alternativa che si apre nella crisi è o venir fuori dall'arte o mutare il suo stesso concetto.

Il bello naturale.

Verdetto sul bello naturale. A partire da Schelling, la cui estetica si chiama *Filosofia dell'arte*, l'interesse estetico è centrato sulle opere d'arte. Per la teoria il bello naturale, a cui ancora erano vincolate le determinazioni più acute della *Critica della facoltà di giudizio*, non è più tematico. Non però perché esso, secondo la dottrina di Hegel, sia stato effettivamente tolto in qualcosa di più alto: è stato rimosso. Il concetto di bello naturale tocca una ferita, e poco ci manca che la si associ alla violenza che l'opera d'arte, puro artefatto, infligge al naturale. In tutto e per tutto fatta da uomini, essa si contrappone per il proprio aspetto al non fatto, alla natura. Come mere antitesi però sono rinviate l'una all'altra: la natura all'esperienza di un mondo mediato, oggettualizzato, l'opera d'arte alla natura, luogotenente mediato dell'immediatezza. Perciò la riflessione sul bello naturale è indispensabile per la teoria dell'arte. Benché in maniera abbastanza paradossale le osservazioni al riguardo, quasi la tematica in sé, risultino pedanti, noiose, antiquate, la grande arte con la propria interpretazione, incorporandosi ciò che l'estetica precedente attribuiva alla natura, blocca la riflessione su ciò che si situa al di là dell'immanenza estetica e che tuttavia rientra in quest'ultima in quanto sua condizione. Il passaggio all'ideologia della religione artistica del XIX secolo, il cui nome è stato coniato da Hegel; il soddisfacimento per la conciliazione raggiunta simbolicamente nell'opera d'arte, è il prezzo di quella rimozione. Il bello naturale è scomparso dall'estetica a causa del crescente dominio di quel concetto di libertà e dignità umana inaugurato da Kant, trapiantato coerentemente nell'estetica solo da Schiller e da Hegel, secondo il quale nel mondo non va considerato nulla se non ciò che il soggetto autonomo deve a se stesso. La verità di tale libertà per esso è però al tempo stesso non-verità: l'illibertà dell'altro. Perciò al volgersi contro il bello naturale, malgrado lo smisurato progresso che si è così reso possibile con la concezione dell'arte come qualcosa di spirituale, manca così poco il momento distruttivo quanto al concetto di dignità contrario alla natura come tale. È il saggio di Schiller su grazia e dignità, per quanto significativo, a stabilire questa cesura. I disastri che l'idealismo ha cagionato in estetica diventano nettamente visibili nelle sue vittime, quali Johann Peter Hebel, che subiscono il verdetto della dignità

estetica e tuttavia sopravvivono a quest'ultima provandone con la propria esistenza, che agli idealisti appariva fin troppo finita, la colpa dovuta alla sua stessa ottusa finitezza. Da nessuna parte forse l'inaridire di tutto ciò che non è pienamente dominato dal soggetto, l'ombra buia dell'idealismo, è così eclatante come nell'estetica. Se si istruisse un processo di revisione sul bello naturale, esso colpirebbe la dignità in quanto autoelevazione dell'animale uomo al di sopra dell'animalità. Riguardo all'esperienza della natura, essa si rivela un'usurpazione del soggetto che degrada ciò che non gli è sottomesso, le qualità, a mero materiale, rimuovendolo dall'arte in quanto potenziale del tutto indeterminato di cui questa ha pur bisogno in base al proprio concetto. Non è che gli uomini siano dotati positivamente di dignità, ma essa sarebbe l'unica cosa che loro ancora non sono. Per questo Kant l'ha posta nel carattere intelligibile e non l'ha attribuita a quello empirico. Nel segno della dignità assegnata agli uomini così come sono, che rapidamente si è trasformata in quella ufficiale di cui Schiller comunque diffidava secondo lo spirito del XVIII secolo, l'arte è diventata il campo d'azione di vero, bello e buono che, nella riflessione estetica, ha relegato quel che ha valore al margine di ciò che ha trascinato con sé l'ampia e sporca corrente principale dello spirito.

Il bello naturale come "venir fuori". L'opera d'arte, in tutto e per tutto $\theta\acute{\epsilon}\sigma\epsilon\iota$, qualcosa di umano, rappresenta ciò che è $\phi\acute{\upsilon}\sigma\epsilon\iota$, non qualcosa che è meramente per il soggetto, ciò che, in termini kantiani, sarebbe cosa in sé. Tanto ricade nel soggetto l'opera d'arte come qualcosa di identico ad esso, quanto un tempo la natura doveva essere se stessa. Solo la liberazione dall'eteronomia delle materie trattate, soprattutto degli oggetti naturali; solo la pretesa legittima che un qualsiasi oggetto potesse essere adottato dall'arte, ha reso quest'ultima padrona di sé e ha eliminato in essa la rozzezza del non-mediato con lo spirito. Ma la strada di questo progresso, che ha via via seppellito tutto ciò che non assecondava tale identità, è stata anche una strada di devastazioni. L'ha toccato con mano nel XX secolo il ricordo di opere d'arte autentiche che sotto il terrore dell'idealismo erano cadute in disprezzo. Al riscatto di simili creazioni di tipo linguistico aveva mirato Karl Kraus, in accordo con la propria apologia di quanto è oppresso dal capitalismo: l'animale, il paesaggio, la donna. A ciò sembra far riscontro il volgersi della teoria estetica al bello naturale. A Hegel mancava evidentemente la

sensibilità per il fatto che l'esperienza genuina dell'arte non è possibile senza quella dello strato, pur difficile da cogliere, il cui nome di bello naturale ha perso vigore. La sua sostanzialità penetra però profondamente nella modernità: in Proust, la cui *Recherche* è opera d'arte e metafisica artistica, l'esperienza di una siepe di biancospini appartiene ai fenomeni originari del comportamento estetico. Le opere d'arte autentiche, che si abbandonano all'idea della riconciliazione della natura trasformandosi perfettamente in natura seconda, hanno sempre sentito la spinta a venir fuori da sé, quasi per tornare a respirare. Non essendo l'identità la loro ultima parola, esse hanno cercato consolazione nella natura prima: l'ultimo atto del *Figaro*, che si svolge all'aperto, non meno del *Freischütz* nel momento in cui Agata sull'altana si accorge della notte stellata. È impossibile non rendersi conto di quanto questo prender fiato dipenda dal mediato, dal mondo delle convenzioni. Per lunghi periodi il sentimento del bello naturale è cresciuto con la sofferenza che il soggetto rigettato su di sé prova per un mondo ammannito e organizzato; esso reca la traccia di un dolore universale. Ancora Kant covava un certo disprezzo per l'arte fatta dagli uomini che si contrappone convenzionalmente alla natura. «Questo primato della bellezza naturale rispetto alla bellezza artistica, sebbene quella venga da questa addirittura superata per la forma, nel risvegliare tuttavia, quella sola, un interesse immediato, si accorda con il modo di pensare purificato e rigoroso di tutti gli uomini che hanno coltivato il proprio sentimento morale»²³. È Rousseau che parla sia qui sia nel passo seguente: «Se un uomo, che ha sufficientemente gusto per giudicare dei prodotti delle belle arti con la massima giustezza e finezza, lascia volentieri la stanza in cui si possono incontrare quelle bellezze che alimentano la vanità e quanto meno le gioie sociali, e si volge al bello della natura, al fine di trovarvi una sorta di voluttà per il suo spirito in un flusso di pensieri di cui egli non può mai venire a capo completamente, noi considereremo questa sua stessa scelta con stima e presupporremo in lui un'anima bella, alla quale, per via dell'interesse che egli ha per i suoi oggetti, non può pretendere nessun conoscitore e amatore d'arte»²⁴. Il gesto del venir fuori è condiviso da questi principi teorici con le opere d'arte del loro tempo. Kant ha assegnato alla natura il sublime e con ciò forse qualsiasi bello che si sottrae al gioco puramente formale. Hegel e la sua epoca, al contrario, sono arrivati al concetto di un'arte che non “alimenta la vanità e le gioie sociali”, come

riteneva ovvio il figlio del *dix-huitième*. Ma con ciò a loro è sfuggita l'esperienza che in Kant si esprime ancora liberamente secondo lo spirito rivoluzionario borghese che considera ciò che è fatto fallibile e, poiché questo non è diventato per lui totalmente natura seconda, conserva l'immagine di una prima.

Sul paesaggio culturale. Quanto cambi in sé storicamente il concetto di bello naturale appare nel modo più evidente nel fatto che forse solo nel corso del XIX secolo esso ha assorbito un ambito che, essendo di artefatti, rispetto ad esso va considerato in linea di principio come contrapposto, quello del paesaggio culturale. Creazioni storiche, spesso in relazione con i loro dintorni geografici, magari anche a loro simili per il materiale roccioso utilizzato, vengono recepite come belle. In esse non è centrale, come nell'arte, una legge formale, esse di rado sono pianificate, eppure il loro ordinamento intorno al nucleo costituito da una chiesa o da una piazza del mercato nel suo effetto sfocia a volte in qualcosa del genere, al punto che talvolta condizioni prevalentemente economico-materiali danno luogo di per sé a forme artistiche. Di certo esse non possiedono il carattere dell'intangibilità che la concezione corrente associa al bello naturale. Nei paesaggi culturali la storia si è impressa come loro espressione, la continuità storica come forma, integrandoli dinamicamente, come del resto accade di solito con le opere d'arte. La scoperta di questo strato estetico e l'appropriazione di esso da parte del *sensorium* collettivo risale al romanticismo, probabilmente anzitutto al culto delle rovine. Con il declino del romanticismo il regno intermedio del paesaggio culturale è caduto tanto in basso da diventare articolo pubblicitario per appuntamenti organistici e nuova sicurezza; l'urbanesimo imperante fagocita come complemento ideologico ciò che si conforma alla città pur non portando in fronte il marchio della società di mercato. Benché al piacere per ogni vecchio muricciolo, per ogni gruppo di case medievale, sia mescolata cattiva coscienza, esso comunque sopravvive all'indagine che lo rende sospetto. Fino a quando il progresso utilitaristicamente deformato fa violenza alla superficie della terra, malgrado tutte le prove del contrario non è possibile tacitare completamente la percezione che ciò che si trova al di qua e prima del *trend* sia, nella sua arretratezza, più umano e migliore. La razionalizzazione non è ancora razionale, l'universalità della mediazione non si è capovolta in vita vivente; ciò concede alle

tracce della vecchia immediatezza, per quanto discutibile e superata, un momento di giustizia compensativa. L'anelito che in esse si acquieta, che da esse viene ingannato trasformandosi esso stesso per falso appagamento in qualcosa di cattivo, si legittima comunque per il rifiuto che viene permanentemente perpetrato dal vigente. La sua profondissima capacità di resistenza il paesaggio culturale sembra trarla, però, dal fatto che l'espressione della storia, che è ciò che in esso è esteticamente avvincente, è segnata dalla reale sofferenza passata. Il contorno del delimitato dà gioia perché non può essere dimenticata la costrizione del delimitante; le sue immagini sono un *memento*. Dal paesaggio culturale, che assomiglia a una rovina anche laddove le case sono ancora in piedi, piange animatamente ciò che da allora è ammutolito in un pianto illacrimato. Poiché oggi il rapporto estetico con qualunque passato è avvelenato dalla tendenza reazionaria con cui quel rapporto è sceso a patti, non serve più una coscienza estetica puntuale che spazzi via come immondizia la dimensione del passato. Senza memoria storica non ci sarebbe alcunché di bello. A un'umanità liberata, soprattutto affrancata da tutti i nazionalismi, potrebbe essere concesso innocentemente con il passato anche il paesaggio culturale. Ciò che in natura appare qualcosa di sottratto alla storia e di indomito appartiene polemicamente a una fase storica in cui la trama sociale era intessuta così fittamente da far temere ai viventi la morte per soffocamento. In tempi in cui la natura fronteggia gli uomini da potenza superiore non c'è spazio per il bello naturale; mestieri agricoli per i quali la natura manifestantesi è oggetto d'azione immediata hanno, com'è noto, uno scarso sentimento del paesaggio. Il bello naturale ritenuto storico ha un suo nucleo storico; ciò lo legittima tanto quanto ne relativizza il concetto. Quando la natura non era realmente dominata, l'immagine del suo non-esser-dominata terrificava. Da qui la predilezione che da tempo fa specie per ordinamenti simmetrici della natura. L'esperienza sentimentale della natura si è compiaciuta dell'irregolare, del non-schematico, per simpatia con lo spirito del nominalismo. È però facile per il progresso di civilizzazione ingannare gli uomini su quanto continuino ancora a essere non protetti. La gioia per la natura era intrecciata con la concezione del soggetto come qualcosa che è-per-sé e di virtualmente in sé infinito; così esso si proietta sulla natura e si sente, da scisso, vicino ad essa; la sua impotenza nella società pietrificata a natura seconda diventa molla della fuga

in quella che si presume natura prima. Con Kant la paura della potenza della natura ha cominciato a diventare anacronistica grazie alla coscienza della libertà del soggetto; ha fatto posto alla paura di quest'ultimo per una perenne illibertà. Le due cose si contaminano nell'esperienza del bello naturale. Quanto meno essa può confidare serenamente in sé, tanto più l'arte ne diventa la condizione. Il verso di Verlaine «la mer est plus belle que les cathédrales» dà conto di una fase estremamente civilizzata e – come ogni volta che la natura viene posta in modo illuminante in relazione con quanto, fatto dagli uomini, nega l'esperienza di essa – procura un salutare timore.

Bello naturale e bello artistico intrecciati. Quanto il bello naturale sia intrecciato a quello artistico si rivela nell'esperienza che riguarda il primo. Essa si riferisce alla natura unicamente come manifestazione, mai come materia di lavoro e riproduzione della vita, men che meno poi come il sostrato della scienza. Come l'esperienza artistica, quella estetica della natura è un'esperienza di immagini. La natura come bello manifestantesi non viene percepita come oggetto d'azione. Il distacco dai fini dell'autoconservazione, enfatico nell'arte, è effettuato in egual misura nell'esperienza estetica della natura. Perciò la differenza tra questa e quella artistica non è poi così rilevante. La mediazione è desumibile dal rapporto della natura con l'arte non meno che da quello inverso. L'arte non è, come voleva far credere l'idealismo, natura, ma vuole mantenere ciò che la natura promette. Ne è capace solo rompendo quella promessa nel farsene carico. In tal senso è vero il teorema hegeliano per cui l'arte sarebbe ispirata da qualcosa di negativo, dall'indigenza del bello naturale; in verità dal fatto che la natura, finché è definita unicamente mediante la sua antitesi con la società, non è affatto ancora come ciò quale si manifesta. Quello che la natura vorrebbe invano, lo compiono le opere d'arte: esse aprono gli occhi. La stessa natura manifestantesi, appena non funge da oggetto d'azione, suscita l'espressione della malinconia o della pace o di altro ancora. L'arte rimpiazza la natura con la sua abolizione *in effigie*; tutta l'arte naturalistica è solo ingannevolmente vicina alla natura poiché, analogamente all'industria, la relega a materia prima. La resistenza del soggetto contro la realtà empirica all'interno dell'opera autonoma è anche una resistenza alla natura immediatamente manifestantesi. Infatti ciò che in questa si schiude coincide così poco con la realtà empirica quanto, secondo la concezione

grandiosamente contraddittoria di Kant, le cose in sé con il mondo dei “fenomeni”, degli oggetti categorialmente costituiti. Il progresso storico dell’arte ha consunto il bello naturale, essendo questo sorto ai primordi della borghesia da quel movimento; qualcosa di ciò è forse anticipato in maniera distorta nel disprezzo di Hegel per il bello naturale. La razionalità diventata estetica, l’immanente disporre di materiali che si sottomettono a quest’ultimo in funzione di una creazione, sfocia in qualcosa di simile al momento naturale nel comportamento estetico. Le tendenze quasi razionali dell’arte come la rinuncia critica ai *topoi*, la formazione integrale delle singole creazioni che giunge in sé fino all’estremo, prodotti della soggettivazione, avvicinano le creazioni di per sé, non a causa dell’imitazione, a qualcosa di naturale imposto dal soggetto che domina tutto; «l’origine è il fine» vale, se mai, per l’arte. Il fatto che l’esperienza del bello naturale, almeno secondo la sua coscienza soggettiva, si tenga al di qua della dominazione della natura, come se in origine fosse immediata, ne definisce forza e debolezza. La sua forza, perché richiama alla memoria una situazione senza dominio che probabilmente non c’è mai stata; la sua debolezza, perché proprio così essa finisce in quell’amorfo da cui il genio si ergeva vedendosi concessa per la primissima volta quell’idea di libertà che si realizzerebbe in una situazione senza dominio. L’*anamnesis* della libertà nel bello naturale mette fuori strada poiché si aspetta la libertà in una più vecchia illibertà. Il bello naturale è il mito trasposto nell’immaginazione, con ciò più o meno ricompensato. Tutti ritengono bello il canto degli uccelli; nessuna persona sensibile in cui sopravviva qualcosa della tradizione europea potrebbe restare indifferente al verso di un merlo dopo la pioggia. Tuttavia nel canto degli uccelli è in agguato il temibile, poiché non è un canto ma obbedisce alla signoria che li imprigiona. Il timore si manifesta anche nella minaccia degli stormi di uccelli, rispetto a cui va giudicata l’antica divinazione, sempre di sventure. L’ambiguità del bello naturale ha contenutisticamente la sua genesi in quella dei miti. Per questo il genio, una volta presa coscienza di sé, non può più accontentarsi del bello naturale. Nel suo crescente carattere prosastico l’arte si svincola completamente dal mito e con ciò dalla signoria della natura, che però ancora si estende nella dominazione soggettiva di essa. Solo ciò che fosse sfuggito alla natura in quanto destino aiuterebbe a ripristinare quest’ultima. Quanto più l’arte quale oggetto del soggetto viene completamente plasmata e

sottratta alle mere intenzioni di esso, tanto piú in maniera articolata essa parla secondo il modello di un linguaggio non concettuale, non coattivamente significativo; forse lo stesso linguaggio inscritto in ciò che l'epoca sentimentale chiamava, con una metafora logora e bella, libro della natura. Sulla strada della propria razionalità e attraverso quest'ultima l'umanità nell'arte si accorge di ciò che la razionalità dimentica e che la sua riflessione seconda rammenta. Punto di fuga di questo sviluppo, peraltro solo di un aspetto della nuova arte, è riconoscere che la natura, in quanto qualcosa di bello, non si lascia riprodurre. Infatti il bello naturale in quanto qualcosa che si manifesta è esso stesso immagine. La sua riproduzione ha un che di tautologico che nell'oggettualizzare ciò che si manifesta al tempo stesso lo elimina. La reazione per nulla esoterica che sente come *kitsch* la Lila Heide o anche un quadro del Cervino va molto al di là di simili soggetti esposti: in questi casi diventa operativa l'irriproducibilità del bello naturale come tale. Il disagio relativo si fa avvertire agli estremi, lasciando quanto mai tranquilla la zona di buon gusto dell'imitazione della natura. La verde foresta degli impressionisti tedeschi non ha maggiore dignità del Königssee di chi dipinge insegne d'albergo, e gli impressionisti francesi avevano esatto sentore del perché scegliessero così di rado come soggetto la pura natura, del perché, quando non rivolti a qualcosa di così artificiale come ballerine e cavallerizzi o alla morta natura degli inverni di Sisley, mescolassero ai loro paesaggi emblemi civilizzati che contribuivano all'intelaiatura costruttiva della forma, ad esempio in Pissarro. Fino a che punto il crescente tabú della riproduzione della natura coinvolga l'immagine di questa, è difficile da valutare. La convinzione di Proust che con Renoir sarebbe cambiata la percezione della stessa natura, non solamente dà il conforto che il poeta ha tratto dall'impressionismo, ma implica anche terrore: che la reificazione delle relazioni tra uomini contagi qualunque esperienza e diventi letteralmente l'assoluto. Il piú bel volto di fanciulla diventa brutto se ha una forte somiglianza con la stella del cinema seguendo la quale in fondo è stato di fatto prefabbricato: anche quando l'esperienza di qualcosa di naturale in quanto qualcosa di integralmente individuato fa come se fosse al riparo dall'amministrazione, essa tendenzialmente inganna. Il bello naturale nell'epoca del suo totale esser-mediato si trasforma nella propria caricatura; non da ultimo il rispetto induce a essere ascetici nei confronti della contemplazione di esso nella misura in cui è

ricoperto delle impronte della merce. La pittura della natura era autentica anche nel passato forse solo come *nature morte*: laddove sapeva leggere la natura come cifra di qualcosa di storico, se non della caducità di tutto lo storico. La proibizione veterotestamentaria delle immagini ha un aspetto estetico oltre che teologico. Che non ci si debba fare immagini, cioè immagini di qualcosa, vuol dire allo stesso tempo che non è possibile nessuna di queste immagini. Ciò che si manifesta nella natura viene privato, con il suo raddoppio nell'arte, proprio di quell'essere-in-sé di cui si sazia l'esperienza della natura. L'arte è fedele alla natura manifestantesi unicamente laddove rende presente il paesaggio nell'espressione della sua peculiare negatività; i *Versi scritti osservando disegni di paesaggi* di Borchardt²⁵ l'hanno espresso in maniera insuperabile e scioccante. Quando la pittura appare felicemente conciliata con la natura, come ad esempio in Corot, una tale conciliazione ha l'indice del momentaneo: un profumo eternato è paradossale.

Esperienza della natura deformata storicamente. Il bello naturale immediato della natura manifestantesi è compromesso dal rousseauismo del *retournons*. Quanto sia sbagliata l'antitesi volgare di tecnica e natura è evidente nel fatto che proprio la natura non mitigata da cura umana su cui non è passata alcuna mano, come morene alpine e fasce detritiche, è uguale a mucchi di scorie industriali da cui fugge il bisogno estetico di natura socialmente approvato. Quanto ciò appaia industriale nel cosmo inorganico si mostrerà un giorno. Il pur sempre idillico concetto di natura potrebbe restare il provincialismo di un'isola minuscola anche nella sua espansione tellurica, calco della tecnica totale. La tecnica, che secondo uno schema in fondo mutuato dalla morale sessuale borghese avrebbe violentato la natura, in rapporti di produzione differenti sarebbe anche capace di soccorrerla e di aiutarla a ottenere sulla povera terra ciò a cui essa forse mira. La coscienza è all'altezza dell'esperienza della natura solo quando, come la pittura impressionista, ne include in sé le cicatrici. In tal modo si mette in moto il concetto fisso di bello naturale. Esso si estende grazie a ciò che non è già più natura. Altrimenti questa viene degradata ad allucinazione ingannevole. Il rapporto della natura manifestantesi con ciò che è cosalmente morto è accessibile all'esperienza estetica di essa. Infatti in una qualsiasi esperienza della natura c'è in fondo l'intera società. Non solo questa fornisce gli schemi della

percezione, ma stabilisce in anticipo per contrasto e somiglianza ciò che di volta in volta si chiama natura. L'esperienza della natura viene co-costituita dalla facoltà della negazione determinata. Con la diffusione della tecnica, ancor più in verità con quella della totalità del principio dello scambio, il bello naturale diventa sempre più funzione che lo contrasta, e si integra con l'essenza reificata combattuta. Il concetto di bello naturale, coniato un tempo contro il codino e il sentiero di tassi dell'assolutismo, ha perso la propria forza perché, a partire dall'emancipazione borghese nel segno di diritti dell'uomo presunti naturali, il mondo dell'esperienza si è reificato non di meno ma di più che nel *dix-huitième*. L'esperienza immediata della natura, priva della sua punta critica e sussunta sotto il rapporto di scambio – come conferma il termine “industria turistica” –, è diventata non vincolante, neutrale e apologetica: la natura è diventata parco naturale e alibi. Il bello naturale è ideologia in quanto spaccia surrettiziamente il mediato per immediatezza. Perfino un'esperienza adeguata del bello naturale si piega all'ideologia complementare dell'inconscio. Se secondo il costume borghese si annovera tra le conquiste degli uomini l'avere tanta sensibilità per la natura – per lo più già diventata per loro appagamento narcisistico-morale: quanto si dev'essere buoni per poter gioire con tanta gratitudine! –, allora nulla impedisce di arrivare alla sensibilità per tutto il bello degli annunci matrimoniali, quali testimonianze di un'esperienza miseramente rattrappita. Essa deforma il nocciolo dell'esperienza della natura. È difficile che resti qualcosa di quest'ultima nel turismo organizzato. Sentire la natura, addirittura il suo silenzio, è diventato un privilegio raro, a sua volta sfruttabile commercialmente. Ma con ciò la categoria del bello naturale non è semplicemente condannata. La ripugnanza a parlarne è quanto mai forte laddove sopravvive l'amore per essa. L'espressione “che bello” in un paesaggio ferisce il suo muto linguaggio e diminuisce la sua bellezza; la natura manifestantesi vuole silenzio, mentre ciò spinge colui che è capace di farne l'esperienza alla parola che per un istante libera dalla prigionia monadologica. L'immagine della natura sopravvive perché la completa negazione nell'artefatto, che salva questa immagine, necessariamente si fa cieca nei confronti di ciò che sarebbe al di là della società borghese, del suo lavoro e delle sue merci. Il bello naturale resta allegoria di questo aldilà malgrado la propria mediazione attraverso l'immanenza sociale. Ma se questa allegoria

viene scambiata per lo stato raggiunto della conciliazione, allora decade a mezzo fortuito per velare e giustificare lo stato non conciliato, in cui sarebbe comunque possibile tale bellezza.

Analiticità della percezione estetica. Quell'“oh che bello” che secondo un verso di Hebbel disturba «la festa della natura»²⁶, va bene per la tesa concentrazione di fronte a opere d'arte, non alla natura. Della bellezza di questa ne sa di più la percezione inconsapevole. Essa sorge, a volte all'improvviso, nella sua continuità. Quanto più intensamente si osserva la natura, tanto meno ci si accorge della sua bellezza, laddove uno non l'abbia già avuta in sorte senza volerlo. È per lo più inutile visitare intenzionalmente celebri punti panoramici, le eccellenze del bello naturale. All'eloquenza della natura nuoce l'oggettualizzazione provocata dall'osservazione attenta, e in fondo ciò vale in parte anche per le opere d'arte, che sono interamente percepibili solo nel *temps durée*, la cui concezione in Bergson deriva forse dall'esperienza artistica. Benché si possa vedere la natura per così dire solo alla cieca, percezione e ricordo inconsapevoli, esteticamente indispensabili, sono al tempo stesso residui arcaici, incompatibili con la crescente maggiore età razionale. La pura immediatezza non è sufficiente per l'esperienza estetica. Questa ha bisogno oltre che dell'involontario anche della volontarietà, della concentrazione della coscienza; la contraddizione non va eliminata. Proseguendo con coerenza, tutto il bello si schiude all'analisi, che di nuovo lo porta all'involontarietà, e che sarebbe inutile se non le fosse insito nascostamente il momento dell'involontario. Di fronte al bello la riflessione analitica ristabilisce il *temps durée* attraverso la sua antitesi. L'analisi sfocia in un bello quale dovrebbe apparire alla percezione inconsapevole perfetta e dimentica di sé. Con ciò traccia soggettivamente di nuovo la strada che l'opera d'arte traccia in sé obiettivamente: la conoscenza adeguata dell'estetico è l'esecuzione spontanea dei processi obiettivi che avvengono in esso in virtù delle sue tensioni. Geneticamente il comportamento estetico ha probabilmente bisogno della familiarità con il bello naturale nell'infanzia, dall'aspetto ideologico del quale si stacca per riscattarlo nella relazione con gli artefatti.

Il bello naturale come storia sospesa. Quando il contrasto di immediatezza e convenzione si è acuito e l'orizzonte dell'esperienza

estetica si è aperto a ciò che in Kant si chiama sublime, sono entrati nella coscienza come belli fenomeni naturali straordinariamente sconvolgenti. Questo modo di comportarsi è stato storicamente effimero. Così il genio polemico di Karl Kraus, forse in sintonia con il *modern style* ad esempio di Peter Altenberg, si è rifiutato al culto del paesaggio grandioso, evidentemente senza sentire quella gioia per l'alta montagna di cui gode per intero forse solo il turista, di cui il critico della cultura a ragione diffidava. Tale scepsi nei confronti della grande natura ha origine evidentemente nel *sensorium* artistico. Nel progredire della differenziazione questo diventa ostile all'equiparazione, predominante nella filosofia idealistica, di grandi progetti e categorie con il contenuto delle opere. Confondere le due cose è diventato nel frattempo indice di un comportamento anartistico. Anche la grandezza astratta della natura, che Kant ancora ammirava e paragonava alla legge morale, viene riguardata come riflesso della mania di grandezza borghese, del senso del record, della quantificazione, anche del culto borghese degli eroi. Relativamente a ciò sfugge che quel momento nella natura mostra all'osservatore anche qualcosa di completamente diverso, qualcosa in cui il dominio umano ha i propri limiti e che ricorda l'impotenza del meccanismo interamente umano. Così anche Nietzsche si è potuto sentire a Sils Maria «duemila metri al di sopra del mare, per non dire al di sopra degli uomini». Fluttuazioni del genere nell'esperienza del bello naturale impediscono qualunque apriorismo della teoria assolutamente quanto l'arte. Chi volesse fissare il bello naturale in un concetto invariante finirebbe nel ridicolo come Husserl quando racconta di percepire *ambulando* il fresco verde del prato. Chi parla di bello naturale giunge ai margini della pseudopoesia. Solo il pedante ha l'ardire di distinguere nella natura bello e brutto, ma senza una qualche distinzione del genere il concetto di bello naturale diventerebbe vuoto. Né categorie come quella di grandezza formale – contraddetta dalla percezione micrologica del bello nella natura, probabilmente la più autentica – né ad esempio, come s'immaginava l'estetica più vecchia, i rapporti matematici di simmetria, forniscono criteri del bello naturale. Esso è dunque indeterminabile secondo il canone dei concetti universali, poiché il suo peculiare concetto ha la propria sostanza in ciò che si sottrae alla concettualità universale. La sua essenziale indeterminatezza si palesa nel fatto che qualunque porzione di natura, così come tutto ciò che è fatto dall'uomo, che si è coagulato

divenendo natura, può diventare bello, risplendente dal proprio interno. Tale espressione ha poco o nulla a che fare con proporzioni formali. Al tempo stesso, però, ogni singolo oggetto della natura esperito come bello si presenta come se fosse l'unica cosa bella su tutta la terra; ciò passa in eredità a ogni opera d'arte. Benché tra bello e non bello all'interno della natura non si debba distinguere categoricamente, la coscienza che sprofonda amorevolmente in qualcosa di bello viene spinta alla distinzione. Qualcosa di qualitativamente distintivo nel bello della natura va semmai cercato nell'intensità in base a cui qualcosa di non fatto dall'uomo parla, nell'espressione della natura. Nella natura bello è ciò che si manifesta come più di quanto è letteralmente in quel luogo. Senza ricettività non ci sarebbe tale espressione obiettiva, ma essa non si riduce al soggetto; il bello naturale indica il primato dell'oggetto nell'esperienza soggettiva. Viene percepito sia come qualcosa di inderogabilmente vincolante sia come qualcosa di incomprensibile che attende interrogativamente la propria soluzione. Poco del bello naturale si è trasmesso così completamente alle opere d'arte come questo carattere ancipite. Da questo punto di vista l'arte, invece che imitazione della natura, è imitazione del bello naturale. Ciò aumenta con l'intenzione allegorica, che lo annuncia senza chiarire; con significati che non si oggettualizzano come accade nel linguaggio significante. Essi sono probabilmente in tutto e per tutto di natura storica, come l'hölderliniano «angolo di Hardt»²⁷. Un gruppo di alberi spicca come bello – più bello di altri – laddove sembri per quanto vagamente segno di un avvenimento passato; una roccia che per un secondo appare alla vista un animale preistorico mentre subito dopo la somiglianza sfugge di nuovo. Una dimensione dell'esperienza romantica, che persiste al di là della filosofia e della disposizione d'animo romantiche, ha qui la propria sede. Nel bello naturale si intrecciano, con variazioni quasi musicali e caleidoscopiche, elementi naturali ed elementi storici. L'uno può sostituirsi all'altro, ed è nella fluttuazione, non nell'univocità delle relazioni, che vive il bello naturale. È uno spettacolo il modo in cui le nuvole mettono in scena drammi shakespeariani, oppure le frange illuminate delle nubi trattengono all'apparenza i lampi rendendoli durevoli. Benché l'arte non riproduca le nuvole, i drammi cercano di mettere in scena quelli delle nuvole; in Shakespeare vi si accenna in una scena di Amleto con i cortigiani. Il bello naturale è storia sospesa, divenire che si arresta. Tutte le volte

che giustificatamente si accorda alle opere d'arte un sentimento della natura, esse rispondono. Solo che quel sentimento, malgrado ogni parentela con l'allegoresi, è fugace fino al *déjà vu* e in quanto effimero è forse il più valido.

Indeterminabilità determinata. Humboldt assume una posizione intermedia tra Kant e Hegel anche perché resta fedele al bello naturale ma tenta di dargli concretezza di contro al formalismo kantiano. Così nello scritto sui Baschi, che a torto è stato oscurato dal *Viaggio in Italia* di Goethe, si muove alla natura una critica che pure, come ci si dovrebbe aspettare dopo centocinquant'anni, non è diventata ridicola per la sua serietà. A un grandioso paesaggio roccioso Humboldt rimprovera la mancanza di alberi. Il verso «la città è in una bella posizione, ma le manca la montagna» va ben oltre simili sentenze; lo stesso paesaggio avrebbe probabilmente affascinato cinquant'anni più tardi. Invece l'ingenuità, che non si fa comperare dalla natura extraumana l'uso della capacità di giudizio umana, testimonia di una relazione con esso che è incomparabilmente molto più intima dell'ammirazione ovunque appagata. La ragione di fronte al paesaggio non presuppone solamente, come *prima facie* si può sospettare, un gusto d'epoca razionalistico-armonicistico, che di nuovo presuppone l'extraumano in quanto sintonizzato sull'uomo. Oltre a ciò essa è vitalmente imbevuta di una filosofia naturale che interpreta la natura come qualcosa di in sé sensato, cosa comune a Goethe e Schelling. Come questa concezione, è irrecuperabile l'esperienza della natura che l'anima. Ma la critica della natura non è solo la *hybris* dello spirito che si pavoneggia ad assoluto. Ha qualche punto d'appoggio nell'oggetto. Come è vero che una qualunque cosa nella natura può essere colta come bella, così è vero il giudizio per cui il paesaggio della Toscana è più bello dei dintorni di Gelsenkirchen. Certo lo sbiadire del bello naturale è andato di pari passo con il declino della filosofia della natura. Questa però non è morta solo in quanto componente storico-spirituale; l'esperienza che sosteneva in egual modo lei e la gioia per la natura è decisamente cambiata. Con il bello naturale succede lo stesso che con la formazione: viene svuotato per inevitabile conseguenza del suo ampliamento. Le descrizioni della natura di Humboldt reggono ogni confronto; quelle del mare di Biscaglia violentemente agitato occupano saldamente il punto di mezzo tra le possenti frasi di Kant sul sublime e la

descrizione di Poe del Maelstrom; ma sono irripetibilmente incatenate al proprio momento storico. Il giudizio di Solger e di Hegel, che dall'indeterminatezza aurorale del bello naturale ne hanno desunto l'inferiorità, era sbagliato. Goethe poteva ancora distinguere tra oggetti che sarebbero degni della pittura e altri che non lo sono; ciò l'ha indotto all'errore di celebrare il motivo della caccia e una pittura paesaggistica che non piaceva più nemmeno al gusto purificato dei curatori della *Jubiläumsausgabe*. Tuttavia la ristrettezza classificatoria dei giudizi goetheani sulla natura è per concretezza pur sempre superiore alla dotta e piatta sentenza per cui tutto è ugualmente bello. Peraltro, costretta dallo sviluppo pittorico la determinazione del bello naturale si è capovolta. Con facile spirito si è notato fin troppo spesso che i quadri *kitsch* hanno svalorizzato anche i tramonti del sole. Della cattiva stella sulla teoria del bello naturale non ha colpa né la rettificabile debolezza delle relative riflessioni né la povertà di quanto si ricerca. Piuttosto esso viene determinato dalla propria indeterminatezza, quella dell'oggetto non meno che del concetto. In quanto qualcosa di indeterminato, antitetico alle determinazioni, il bello naturale è indeterminabile, in ciò affine alla musica che da tale somiglianza inoggettuale con la natura ha tratto in Schubert i più profondi effetti. Come in musica, ciò che è bello nella natura balena per sparire subito davanti al tentativo di arrestarlo. L'arte non imita la natura né un singolo bello naturale, bensì il bello naturale in sé. Ciò chiama alla ribalta, al di là dell'aporia del bello naturale, quella dell'estetica nel suo complesso. Il suo oggetto si determina come indeterminabile, negativo. Perciò l'arte ha bisogno della filosofia, che la interpreta per dire ciò che essa non può dire benché possa esser detto dall'arte solo nel suo non dirlo. I paradossi dell'estetica le sono dettati dall'oggetto: «Il bello esige forse l'imitazione servile di ciò che nelle cose è indeterminabile»²⁸. Benché sia barbarico dire di una qualunque cosa all'interno della natura che è più bella di un'altra, il concetto del bello in natura in quanto concetto di qualcosa di distinguibile porta teleologicamente in sé tale barbarie, mentre resta comunque prototipo del filisteo chi è cieco nei confronti del bello all'interno della natura. Motivo di ciò è l'enigmatico del linguaggio della natura. Questa insufficienza del bello naturale in effetti, conformemente alla dottrina hegeliana dei gradi, può avere svolto un certo ruolo come motivazione dell'arte in senso forte. Infatti nell'arte ciò che è sfuggente viene obiettivato e

chiamato a durare: per questo essa è concetto, solo non come nella logica discorsiva. La debolezza del pensiero, in quanto debolezza del soggetto, al cospetto del bello naturale, e la forza obiettiva di questo esigono che quanto in esso è enigmatico si rifletta nell'arte e in tal modo, sebbene di nuovo non come qualcosa di in sé concettuale, si determini rispetto al concetto. *Il canto notturno di un viandante* è impareggiabile non tanto perché vi parla il soggetto – che piuttosto, come in ogni creazione autentica, vorrebbe ammutolire per tutto il canto –, ma perché con il proprio linguaggio imita l'indicibile del linguaggio della natura. Probabilmente non significa altro la norma secondo cui in poesia forma e contenuto dovrebbero coincidere, almeno se tale norma dev'essere più del luogo comune dell'indifferenza.

La natura come cifra del conciliato. Il bello naturale è la traccia del non-identico nelle cose al tempo della signoria dell'identità universale. Finché questa vige non c'è positivamente alcun non-identico. Per questo il bello naturale resta disperso e incerto tanto quanto ciò che viene promesso da esso supera tutto l'infraumano. Il dolore di fronte al bello, mai più vero che nell'esperienza della natura, è tanto l'anelito verso ciò che esso promette senza però rivelarsi, quanto sofferenza per l'insufficienza della manifestazione che lo manca nel suo volergli rassomigliare. Ciò si estende al rapporto con le opere d'arte. L'osservatore sottoscrive, inintenzionalmente e inconsapevolmente, il patto con l'opera di sottomettersi ad essa affinché questa parli. Nella ricettività giurata sopravvive lo spirare nella natura, il puro abbandonarsi. Il bello naturale condivide la debolezza di ogni promessa insieme all'inestinguibilità di essa. Per quanto le parole possano rimbalzare dalla natura, tradirne il linguaggio con quello da cui esso qualitativamente si stacca – nessuna critica della teleologia della natura può eliminare il fatto che i paesi del sud conoscano giorni senza nuvole che sono come in attesa di essere percepiti. Volgendo alla fine così raggianti e sereni come sono cominciati, da essi proviene che non tutto è perduto, che tutto può diventare buono: «Morte, siediti sul letto, e cuori, ascoltate da fuori: | un vecchio accenna nel debole chiarore | sotto il lembo del primo blu: | per Dio, il non-nato, mi faccio | io garante: | mondo, e di ciò non ti puoi affliggere, | tutto ricomincia, tutto è ancora tuo!»²⁹. L'immagine di quel che c'è di più antico nella natura è a rovescio la cifra del non

ancora essente, del possibile: come manifestazione di quest'ultimo è più dell'esistente; ma già la riflessione su ciò è quasi sacrilega. Dal fatto che la natura parli così non si può giudicare che ciò sia garantito, poiché il discorso della natura non è un giudizio; però nemmeno semplicemente l'ingannevole conforto in cui si rispecchia l'anelito. Nell'incertezza l'ambiguità del mito si trasmette in eredità al bello naturale, mentre allo stesso tempo la sua eco, la consolazione, nella natura manifestantesi si allontana dal mito. Contro il filosofo dell'identità Hegel, la bellezza naturale è vicina alla verità, ma si nasconde nell'attimo della massima prossimità. Anche questo l'arte ha imparato dal bello naturale. Tuttavia il confine rispetto al feticismo della natura, alla fuga panteistica, che non sarebbe che l'affermativa immagine di copertura di una sciagura senza fine, viene tracciato dal fatto che la natura, quale si ridesta dolce, mortale, nel proprio bello, ancora non c'è affatto. Il pudore nei confronti del bello naturale deriva dal fatto che si offenderebbe il non ancora essente se lo si cogliesse nell'essente. La dignità della natura è quella di qualcosa di ancora non essente che con la propria espressione respinge l'umanizzazione intenzionale. Essa è passata al carattere ermetico dell'arte, alla sua rinuncia a qualunque uso, come insegnava Hölderlin, fosse pure quello sublimato dall'introduzione di un senso umano. Infatti la comunicazione è l'adattamento dello spirito all'utile tramite il quale esso prende posto tra le merci, e ciò che oggi si chiama senso partecipa di questa confusione. Il compatto, lo strutturato, il saldo in se stesso delle opere d'arte è copia del silenzio dal quale soltanto parla la natura. Il bello nella natura è qualcosa di diverso sia rispetto al principio imperante sia rispetto a una separatezza diffusa; a ciò potrebbe assomigliare il conciliato.

Metacritica della critica di Hegel del bello naturale. Hegel giunge al bello artistico dal bello naturale che dapprima ammette: «Ora la vitalità nella natura, in quanto idea sensibilmente oggettiva, è bella nella misura in cui il vero, l'idea, esiste nella sua più diretta forma naturale come vita, immediatamente, in una singola realtà conforme»³⁰. Questa frase, che rende in anticipo il bello naturale più povero di quel che è, offre un paradigma dell'estetica consequenziale: discende dall'identificazione del reale con il razionale, più specificamente: dalla determinazione della natura come idea nella propria alterità. Questa viene imposta al bello

naturale dall'alto. La bellezza della natura deriva dalla teodicea hegeliana del reale: poiché l'idea non deve poter essere diversa da come si realizza, la sua manifestazione primaria, ovvero la "più diretta forma naturale", sarebbe "conforme" e dunque bella. Ciò viene subito delimitato dialetticamente; non ci si dedica più alla natura come spirito, probabilmente pensando polemicamente a Schelling, poiché essa dev'essere lo spirito nella sua alterità, non immediatamente riducibile ad esso. Evidente in ciò il progresso della coscienza critica. Il movimento hegeliano del concetto cerca il vero, non esprimibile immediatamente, nel dare un nome al particolare, al limitato: al morto e al falso. Ciò fa scomparire il bello naturale appena è apparso: «Tuttavia sulla base di quest'immediatezza solo sensibile, il bello naturale vivente né è bello per se stesso né è da se stesso prodotto come bello ed in vista della bella apparenza. La bellezza naturale è bella solo per altro, cioè per noi, per la coscienza che concepisce la bellezza»³¹. Con ciò probabilmente è stata mancata l'essenza del bello naturale, l'*anamnesis* proprio di ciò che non è solo qualcosa per altro. Tale critica del bello naturale segue un *topos* dell'intera estetica hegeliana, la sua svolta obiettivistica, contro la contingenza della sensazione soggettiva. Proprio il bello che si presenta come indipendente dal soggetto, come assolutamente non fatto, è esposto al sospetto del debolmente soggettivo: Hegel gli equipara immediatamente l'indeterminatezza del bello naturale. In generale all'estetica hegeliana manca sensibilità per tutto ciò che parla senza che possa essere significante; anche alla sua teoria del linguaggio³². Immanentemente si potrebbe argomentare contro Hegel che la sua peculiare determinazione della natura in quanto spirito nella propria alterità non solo mette in contrasto questo con quella, ma anche li connette senza che nell'estetica e nella filosofia della natura interna al sistema si ponga ulteriormente in questione il momento connettivo. L'idealismo oggettivo di Hegel diventa nell'estetica una presa di posizione estrema, quasi irriflessa, a favore dello spirito soggettivo. Di vero in ciò c'è che il bello naturale, promessa improvvisa di qualcosa di supremo, non può restare in sé, ma viene salvato solo passando attraverso la coscienza che gli si oppone. Ciò che Hegel fondatamente obietta al bello naturale è conforme alla sua critica del formalismo estetico e dunque di quanto è frivoltamente edonistico che disgustava lo spirito borghese emancipato nel XVIII secolo. «La forma del bello naturale in quanto

astratta è da un lato una forma determinata e quindi limitata, dall'altro contiene un'unità ed una relazione astratta a se stessa [...]. Questo genere di forma è ciò che viene chiamato regolarità, simmetria, inoltre conformità a leggi, ed infine armonia»³³. Hegel parla per simpatia con l'avanzare della dissonanza, sordo nei confronti di quanto questa dimori nel bello naturale. Con questa intenzione la teoria estetica alla sua altezza hegeliana ha precorso l'arte; solo in quanto assennatezza neutralizzata essa dopo di lui le è rimasta indietro. I rapporti puramente formali, "matematici", che una volta dovevano fondare il bello naturale, vengono contrapposti allo spirito vivente; li colpisce il verdetto di subalternità e dozzinalità: la bellezza della regolarità è «una bellezza di astratto carattere intellettuale»³⁴. Il disprezzo per l'estetica razionalistica però offusca lo sguardo di Hegel per ciò che in natura sfugge alla rete del concetto. Il concetto del subalterno compare esplicitamente nel passaggio dal bello naturale al bello artistico: «Questa insufficienza essenziale [del bello naturale] ci conduce ora alla necessità dell'ideale, che non si può trovare nella natura, e rispetto al quale la bellezza naturale appare come subordinata»³⁵. Subordinato il bello naturale lo è però in quelli che lo lodano, non in sé. Per quanto la determinatezza dell'arte superi quella della natura, essa ha comunque il proprio modello nell'espressione di questa, non nello spirito che gli uomini le conferiscono. Il concetto di ideale, di qualcosa di posto, in base a cui l'arte dovrebbe per sé giudicare che cosa sia "purificato", le è estrinseco. L'arroganza idealistica nei confronti di ciò che nella natura non è in sé spirito si vendica di ciò che in arte è più dello spirito soggettivo di questa. L'ideale atemporale diventa gesso; il destino della drammaturgia di Hebbel, le cui posizioni non erano poi troppo lontane da quelle hegeliane, ne è forse la dimostrazione più semplice all'interno della storia della letteratura tedesca. Hegel deduce l'arte dall'insufficienza della natura in modo sufficientemente razionalistico, astraendo stranamente dalla sua reale genesi storica: «La necessità del bello artistico deriva quindi dalle insufficienze della realtà immediata, ed il suo compito deve essere così stabilito: esso è chiamato a manifestare anche esternamente nella loro libertà l'apparenza della vitalità e soprattutto della animazione spirituale e a rendere l'esteriore conforme al suo concetto. Solo in tal caso il vero è tratto fuori dalla sua ambientazione temporale, dal suo disperdersi nella serie delle finitezze, avendo al contempo acquistato un'apparenza

esterna, da cui traspare non più l'indigenza della natura e della prosa, ma un'esistenza degna della verità»³⁶. La fibra della filosofia hegeliana viene messa a nudo in questo passo: il bello naturale ottiene giustizia solo con la propria morte, laddove la sua mancanza si pone come *raison d'être* del bello artistico. Al tempo stesso, attraverso la sua "chiamata" viene sussunto sotto uno scopo, ossia quello trasfigurativamente affermativo, obbediente a un *topos* borghese che risale almeno a D'Alembert e Saint-Simon. Ciò che però Hegel rinfacciava come mancanza al bello naturale, ciò che si sottrae al saldo concetto, è la sostanza del bello stesso. Nel passaggio hegeliano dalla natura all'arte non c'è invece traccia della tanto citata plurivocità dell'*Aufheben*³⁷. Il bello naturale si spegne senza essere stato riconosciuto nel bello artistico. Poiché non sarebbe integralmente dominato e determinato dallo spirito, Hegel lo considera preestetico. Ma lo spirito dominante è strumento, non contenuto dell'arte. Hegel chiama prosaico il bello naturale. La formula, che menziona l'asimmetrico trascurato da Hegel nel bello naturale, è insieme cieca nei confronti dello sviluppo dell'arte moderna, che si potrebbe esaminare sotto l'aspetto dell'infiltrarsi della prosa all'interno della legge formale. La prosa è il riflesso, che nulla può cancellare, del disincanto del mondo nell'arte, non solo l'adattamento di essa a un'utilità interessata. Ciò che di fronte alla prosa semplicemente indietreggia trasalendo diventa preda dell'arbitrio della stilizzazione semplicemente prescritta. La tendenza di sviluppo non era ancora del tutto prevedibile al tempo di Hegel; essa non coincide affatto con il realismo, ma si rapporta a procedimenti autonomi, liberi dal riferimento sia all'oggettualità sia a *topoi*. Rispetto ad essa l'estetica di Hegel è rimasta classicisticamente reazionaria. In Kant la concezione classicistica del bello era compatibile con quella del bello naturale; Hegel sacrifica il bello naturale allo spirito soggettivo, subordinando però quest'ultimo al classicismo con esso incompatibile, ad esso estrinseco, forse per paura di una dialettica che non si ferma neanche di fronte all'idea del bello. La critica hegeliana al formalismo kantiano dovrebbe far valere il concreto non formale. Hegel non si presta a ciò; forse è per questo che confonde i momenti materiali dell'arte con il contenuto oggettuale di essa. Rigettando il fugace del bello naturale, come tendenzialmente tutto il non-concettuale, diventa ottusamente insensibile al motivo centrale dell'arte: cercare a tentoni la propria verità nello sfuggente, nel

caduco. La filosofia di Hegel fallisce davanti al bello: equiparando la ragione e il reale attraverso l'insieme delle loro mediazioni, egli ipostatizza in quanto assoluto l'allestimento di tutto l'essente a opera della soggettività, e si serve del non-identico unicamente come catena della soggettività invece di determinarne l'esperienza come *telos* del soggetto estetico, come emancipazione di quest'ultimo. Un'estetica dialettica progressiva diventa necessariamente critica anche di quella hegeliana.

Passaggio dal bello naturale al bello artistico. Il passaggio dal bello naturale al bello artistico è dialettico in quanto passaggio di dominio. Il bello artistico è l'obiettivamente dominato nell'immagine che in virtù della propria obgettività trascende il dominio. Ad esso si sottraggono le opere d'arte nel loro trasformare il comportamento estetico, che ha in dote il bello naturale, in un lavoro produttivo che ha il proprio modello nel lavoro materiale. Come linguaggio degli uomini tanto prescrittivo quanto conciliato, l'arte vorrebbe raggiungere di nuovo ciò che si occulta per gli uomini nel linguaggio della natura. Questo le opere d'arte hanno in comune con la filosofia idealistica, porre la conciliazione nell'identità con il soggetto; in tal senso è in realtà quella filosofia, come esplicitamente in Schelling, ad avere l'arte come modello, non viceversa. Esse ampliano estremamente l'ambito di dominio degli uomini, tuttavia non in senso proprio, ma in forza della posizione di una sfera per sé, che appunto in virtù della propria posta immanenza si stacca dal dominio reale e dunque lo nega nella propria eteronomia. Solo polarmente, non per una pseudomorfosi dell'arte nella natura, esse sono mediate l'una con l'altra. Quanto più rigorosamente le opere d'arte si astengono dalla naturalezza e dall'imitazione della natura, tanto più quelle riuscite si avvicinano alla natura. L'obiettività estetica, riflesso dell'essere-in-sé della natura, fa valere puramente il momento unitario soggettivamente teleologico; solo grazie a ciò le opere diventano simili alla natura. Ogni somiglianza particolare è accidentale rispetto a quest'ultima, per lo più estranea all'arte e cosale. Sentimento di necessità di un'opera d'arte è solo un modo diverso per indicare tale obgettività. Del suo concetto, come dimostra Benjamin, abusa la corrente storia dello spirito. Si cerca di cogliere o di giustificare fenomeni con cui altrimenti non si può più stabilire alcun rapporto, per lo più storici, chiamandoli necessari, ad esempio lodando una musica noiosa

perché necessaria come grado preliminare di una grande musica. La prova di tale necessità non si può mai fornire: né nella singola opera d'arte né nel rapporto storico delle opere d'arte e degli stili tra di loro c'è una trasparente conformità a leggi del tipo di quella delle scienze naturali, e le cose non vanno meglio per quella psicologica. Non *more scientifico* occorre parlare di necessità nell'arte, ma unicamente nella misura in cui un'opera agisce con la potenza della propria compattezza, con l'evidenza del proprio essere-così-e-non-altrimenti, come se essa dovesse assolutamente esserci, come se non se ne potesse ignorare l'esistenza. L'essere-in-sé a cui si abbandonano le opere d'arte non è imitazione di un reale ma anticipazione di un essere-in-sé che ancora non c'è affatto, di qualcosa che è ignoto e che si determina passando attraverso il soggetto. Esse dicono che qualcosa è in sé, non predicano niente su di esso. Di fatto, con la spiritualizzazione a cui è stata sottoposta negli ultimi duecento anni e grazie a cui è diventata maggiorenne, l'arte non si è resa estranea alla natura, come vorrebbe la coscienza reificata, ma si è avvicinata al bello naturale per quel che concerne la propria configurazione. Una teoria dell'arte che ne identifichi semplicemente la tendenza alla soggettivizzazione con lo sviluppo della scienza conformemente alla ragione soggettiva, nel nome della plausibilità mancherebbe di cogliere il contenuto del movimento artistico. L'arte vorrebbe realizzare con mezzi umani il parlare del non umano. La pura espressione delle opere d'arte affranca da ciò che è cosalmente fastidioso, anche dalla cosiddetta materia naturale, converge con la natura, così come nelle creazioni più autentiche di Anton Webern il suono puro, a cui esse si riducono in forza della sensibilità soggettiva, si capovolge nel suono naturale; in quello però di una natura eloquente, nel suo linguaggio, non nella copia di un frammento di essa. La completa formazione soggettiva dell'arte in quanto linguaggio non-concettuale è a livello di razionalità l'unica figura in cui si riflette qualcosa come il linguaggio del creato, con il paradosso che ciò che si riflette risulta contraffatto. L'arte cerca di imitare un'espressione che non sia intenzione umana apposta. Questa ne è solo il veicolo. Quanto più perfetta l'opera d'arte, tanto più le intenzioni si staccano da essa. Mediatemente natura, il contenuto di verità dell'arte immediatamente ne costituisce il contrario. Se il linguaggio della natura è muto, l'arte cerca allora di far parlare il muto, esposta al fallimento dall'insuperabile contraddizione tra questa idea che

impone uno sforzo strenuo e quella a cui mira lo sforzo, l'idea di qualcosa di assolutamente inintenzionale.

Il bello artistico: "apparition", spiritualizzazione, evidenza.

Il "piú" come apparenza. La natura ha la propria bellezza in ciò, che sembra dire di piú di quel che essa è. Strappare questo piú alla sua contingenza, impadronirsi della sua apparenza, determinarla in quanto apparenza per se stessa, anche negarla come irreali, è l'idea dell'arte. Il piú fatto dagli uomini non garantisce in sé il contenuto metafisico dell'arte. Esso potrebbe essere del tutto nullo e nondimeno le opere d'arte potrebbero porre quel piú come qualcosa che si manifesta. Le opere d'arte diventano tali producendo il piú; producono la loro propria trascendenza, non ne sono il teatro, e in tal modo sono di nuovo separate dalla trascendenza. Il luogo di quest'ultima nelle opere d'arte è la connessione dei loro momenti. Spingendo a tale connessione nell'adeguarsi, esse oltrepassano la manifestazione che sono, ma questo oltrepassare può essere irreali. Nell'effettuarlo, non prima, certo non grazie a significati le opere d'arte sono qualcosa di spirituale. La loro trascendenza è ciò che di esse parla ovvero la loro scrittura, ma è una trascendenza senza significato o, piú esattamente, con un significato mozzato o coperto. Mediata soggettivamente, essa si palesa in maniera obiettiva ma tanto piú desultoria. L'arte scende al di sotto del proprio concetto quando non raggiunge quella trascendenza, viene disartizzata. La tradisce, però, anche quando la ricerca come concatenazione degli effetti. Ciò implica un criterio essenziale dell'arte nuova. Le composizioni falliscono come scenario di rumori o come materiale semplicemente depurato, immagini in cui i reticoli geometrici a cui si riducono restano nella riduzione ciò che sono; da qui la rilevanza delle deviazioni dalle forme matematiche in tutte le creazioni che se ne servono. Il brivido a cui si è mirato non vale piú nulla: non compare. Uno dei paradossi delle opere d'arte è che ciò che pongono non lo possono tuttavia porre; è questo il metro della loro sostanzialità.

Trascendenza estetica e disincanto. Per la descrizione del piú non basta la definizione psicologica della forma, in base alla quale un intero sarebbe piú delle sue parti. Infatti il piú non è semplicemente la connessione ma qualcosa d'altro, qualcosa di mediato da essa e

tuttavia da essa distinto. I momenti artistici nella loro connessione suggeriscono che cosa non ricade in essa. Si tocca al riguardo un'antinomia sul piano della filosofia della storia. Benjamin con la tematica dell'aura, il cui concetto si avvicina di molto alla manifestazione che rimanda al di là di sé in virtù della propria compattezza, ha fatto notare che lo sviluppo che prende avvio con Baudelaire ha tabuizzato l'aura, ad esempio come "atmosfera"³⁸; già in Baudelaire la trascendenza della manifestazione artistica viene insieme generata e negata. Sotto questo aspetto la disartizzazione dell'arte si caratterizza non solo come grado della sua liquidazione, ma come sua tendenza di sviluppo. Tuttavia nella ribellione nel frattempo socializzata contro l'aura e l'atmosfera non è semplicemente perito quel crepitare in cui il più del fenomeno si dimostra contrario a quest'ultimo. Basta mettere a confronto delle buone poesie di Brecht, che hanno l'aria di proposizioni protocollari, con quelle cattive di autori nei quali la ribellione contro il poetizzante ricade nel pre-estetico. Ciò che nella lirica disincantata di Brecht si distingue radicalmente dal detto in maniera semplicistica ne determina il livello eminente. Erich Kahler l'ha visto forse per primo, la poesia delle due gru³⁹ ne è la testimonianza maggiore. La trascendenza estetica e il disincanto trovano l'unisono nell'ammutolire: nell'*œuvre* di Beckett. Il fatto che il linguaggio lontano dal significato non sia un linguaggio che dice, ne determina l'affinità con l'ammutolire. Forse ogni espressione, strettamente affine al trascendente, è così vicina all'ammutolire, come nella grande musica moderna niente ha tanta espressione quanto ciò che si spegne, il suono che fuoriesce nudo dalla forma densa, nel quale sfocia l'arte nel proprio momento naturale in virtù del suo peculiare movimento.

Illuminismo e brivido. Il momento dell'espressione nelle opere d'arte non è comunque la loro riduzione al loro materiale in quanto qualcosa di immediato, ma è oltremodo mediato. Le opere d'arte diventano manifestazioni in senso pregnante, manifestazioni di qualcosa d'altro, quando l'accento cade sull'irreale della loro propria realtà. Il carattere di atto ad esse immanente conferisce a loro qualcosa di momentaneo, di improvviso, siano o meno realizzate nei loro materiali come un che di duraturo. La sensazione di venir-sorpresi al cospetto di ogni opera significativa lo registra. Da esso tutte le opere d'arte traggono, identicamente al bello

naturale, la propria somiglianza con la musica, di cui un tempo serbava ricordo il nome di musa. Quando le si contempla con pazienza, le opere d'arte si mettono in movimento. In tal senso sono davvero copie del brivido ancestrale nell'epoca dell'oggettualizzazione: la sua temibilità si ripete di fronte agli oggetti oggettualizzati. Quanto più profondo il *χωρισμός* tra le singole cose delineate, separate l'una dall'altra, e l'essenza che sbiadisce, tanto più in maniera vuota guardano gli occhi delle opere d'arte, unica *anamnesis* di ciò che dovrebbe dimorare al di là del *χωρισμός*. Poiché il brivido è passato e nondimeno sopravvive, le opere d'arte lo obiettivano in quanto sue imitazioni. Infatti, per quanto gli uomini un tempo abbiano temuto il brivido nella loro impotenza di fronte alla natura come qualcosa di reale, non minore e non più infondato è il loro terrore che esso si dilegui.

L'illuminismo è sempre accompagnato dalla paura che possa scomparire ciò che l'ha messo in moto e che minaccia di essere inghiottito da esso, la verità. Rinvio a sé, esso si allontana da quel qualcosa di davvero obiettivo che vorrebbe raggiungere; perciò per imposizione della sua propria verità gli resta associato l'impulso a mantenere ciò che è condannato in nome della verità. L'arte è tale Mnemosyne. L'attimo della manifestazione nelle opere è tuttavia l'unità paradossale ovvero la parità tra fuggevole e conservato. Le opere d'arte sono tanto qualcosa che sta fermo quanto qualcosa di dinamico; generi al di sotto della cultura omologata come i *tableaux* nelle scene da circo e nelle riviste, forse anche quelli meccanici dei giochi d'acqua del XVII secolo, palesano ciò che le opere d'arte autentiche nascondono in sé come proprio apriori segreto. Restano comunque illuminate perché vorrebbero rendere commensurabile agli uomini il brivido ricordato, incommensurabile nel mondo ancestrale magico. La definizione di Hegel dell'arte come tentativo di eliminare l'estraneo⁴⁰ ha toccato questo punto. Nell'artefatto il brivido si libera dall'inganno mitico del proprio essere-in-sé senza però essere messo al livello dello spirito soggettivo. Il rendersi autonome delle opere d'arte, la loro obiettivazione mediante gli uomini, oppone a questi il brivido come qualcosa di non addolcito e mai ancora stato. L'atto di estraniamento in tale obiettivazione, compiuto da ogni opera d'arte, è correttivo. Le opere d'arte sono epifanie neutralizzate e dunque qualitativamente mutate. Mentre le antiche divinità dovevano manifestarsi di sfuggita nei loro luoghi di culto o almeno esservi manifestate nell'epoca primitiva, tale

manifestarsi è diventato legge della permanenza delle opere d'arte a spese della corporeità del manifestantesi. All'opera d'arte in quanto manifestazione si avvicina di più l'*apparition*, la manifestazione celeste. Con essa le opere d'arte restano d'accordo, in quanto essa si leva sugli uomini distante dalla loro intenzione e dal mondo cosale. Le opere d'arte da cui l'*apparition* è stata cacciata senza lasciar traccia non sono più che gusci, peggiori della mera esistenza perché nemmeno servono a qualcosa. In niente le opere d'arte si ricordano del Mana quanto nel suo estremo contrario, nella costruzione dell'inevitabile posta soggettivamente. L'attimo che le opere d'arte sono scoccava in quelle tradizionali almeno laddove esse diventavano totalità muovendo dai loro momenti particolari. Il momento fecondo della loro obiettivazione è quello che concentra nella manifestazione loro stesse, non solo i caratteri espressivi che sono disseminati per le opere d'arte. Esse superano il mondo cosale grazie alla propria cosalità, alla propria obiettivazione artificiale. Diventano eloquenti in forza dell'innescio di cosa e manifestazione. Sono cose in cui l'importante è manifestarsi. Il loro processo immanente si mostra all'esterno come loro proprio fare, non come ciò che gli uomini hanno fatto in esse e non solo per gli uomini.

L'arte e ciò che è estraneo all'arte. Prototipico per le opere d'arte è il fenomeno dei fuochi d'artificio, che per la sua fugacità e come vuoto intrattenimento non è diventato degno di sguardo teoretico; solo Valéry ha seguito ragionamenti che almeno conducono nelle sue vicinanze. Esso è *apparition* κατ'ἐξοχήν: qualcosa che si manifesta empiricamente, liberato dal peso dell'empiria in quanto peso della durata, segno celeste e prodotto al tempo stesso, premonizione, scrittura che balena e scompare, che tuttavia non si può leggere nel suo significato. L'isolamento dell'ambito estetico nella completa lontananza da scopi di qualcosa di interamente effimero non resta la determinazione formale di questo. Non è per una perfezione superiore che le opere d'arte si distinguono dall'esistente manchevole ma, come i fuochi d'artificio, perché brillando si attualizzano in una manifestazione espressiva. Esse sono non solo l'altro dell'empiria: tutto in esse diventa un altro. A ciò risponde nella maniera più forte la coscienza preartistica rivolta alle opere d'arte. Essa è in balía del fascino che in genere per primo seduce all'arte, mediando tra questa e l'empiria. Benché lo strato preartistico venga corrotto dal suo utilizzo, fino a venire cancellato

dalle opere d'arte, esso sopravvive sublimato al loro interno. Più che possedere idealità, in virtù della propria spiritualizzazione esse promettono un sensibile impedito o negato. Tale qualità diventa coglibile in fenomeni da cui l'esperienza estetica si è emancipata, nei relitti di un'arte per così dire lontana dall'arte, chiamata a torto e a ragione umile, come il circo, a cui hanno guardato in Francia i pittori cubisti e i loro teorici, in Germania Wedekind. Quella che Wedekind ha chiamato arte corporea non è rimasta solo alle spalle dell'arte spiritualizzata, nemmeno suo mero complemento: in quanto priva di intenzione ne è anche il modello. Una qualunque opera d'arte con la sua mera esistenza, in quanto opera d'arte estranea all'estraniato, evoca il circo ed è però perduta appena lo emula. Non immediatamente in virtù dell'*apparition*, ma unicamente in virtù della controtendenza a quella l'arte diventa immagine. Lo strato preartistico dell'arte è al contempo il *memento* del suo tratto anticulturale, della sua diffidenza nei confronti della propria antitesi al mondo empirico che lascia indisturbato il mondo empirico. Le opere d'arte significative mirano a fagocitare comunque quello strato nemico dell'arte. Quando esso, sospettato di infantilismo, manca: al musicista da camera spirituale l'ultima traccia del violinista da caffè, al dramma privo di illusioni l'ultima traccia della magia del palcoscenico, allora l'arte ha capitolato. Anche su *Finale di partita* di Beckett si alza promettente il sipario; opere teatrali e pratiche di regia che tralasciano ciò saltano oltre la propria ombra con un trucco maldestro. L'attimo in cui si alza il sipario è però l'attesa dell'*apparition*. Benché le opere di Beckett, grigie come dopo il tramonto del sole e del mondo, vogliano esorcizzare la policromia del circo, esse gli sono fedeli per il fatto di svolgersi sulla scena, e si sa quanto i loro antieroi siano stati ispirati dai clown e dal grottesco cinematografico. Infatti, malgrado tutta la loro *austerity*, non rinunciano affatto interamente a costume e scenografia: il servo Clov, che invano vorrebbe scappare, porta il costume buffamente invecchiato dell'inglese in viaggio, la collina di sabbia di *Happy Days* è simile a formazioni dell'ovest americano; in generale resterebbe da chiedersi se persino le più astratte creazioni della pittura, tramite il proprio materiale e la sua sistemazione visiva, non portino con sé resti dell'oggettualità che mettono fuori corso. Anche opere d'arte che si vietano con intransigenza festa e consolazione non cancellano lo splendore, ne acquistano tanto di più quanto più sono riuscite. Oggi esso è addirittura passato a

quelle sconsolate. La loro estraneità a scopi simpatizza, al di là dell'abisso delle epoche, con l'inutile chierico vagante per nulla arrendevole alla proprietà stabile e alla civiltà stanziale. Tra le difficoltà dell'arte oggi non ultima è che essa si vergogni dell'*apparition* senza però poterla rigettare; diventata trasparente a se stessa fin nell'apparenza costitutiva, che nella propria trasparenza le sembra non-vera, essa corrode la propria possibilità, non più, nel linguaggio di Hegel, sostanziale. Una stupida barzelletta sui militari dell'epoca guglielmina racconta di un giovane ufficiale che il suo superiore una bella domenica spedisce al giardino zoologico. Egli torna eccitato e dice: Signor tenente, non ci sono animali del genere. Il suo modo di reagire è tanto necessario all'esperienza estetica quanto estraneo al concetto di arte. Con il giovanile *θαυμάζειν* sono eliminate anche le opere d'arte; l'*Angelus Novus* di Klee lo suscita non diversamente dalle figure umano-bestiali della mitologia indiana. In ogni opera d'arte genuina si manifesta qualcosa che non c'è. Non è che esse lo fantastichino a partire da elementi sparsi dell'essente. Creano a partire da questi costellazioni che diventano cifre senza tuttavia porre davanti agli occhi, come le fantasie, il cifrato in quanto qualcosa di immediatamente esistente. Inoltre ciò che delle opere d'arte è cifrato, uno dei lati della loro *apparition*, si distingue dal bello naturale perché certamente rifiuta anche l'univocità del giudizio, benché nella propria configurazione, nel "come" che volgono al contraffatto, esse acquisiscano massima determinatezza. In tal modo emulano le sintesi del pensiero significante, loro nemico accanito.

Il non-essente. Nel sorgere di un non-essente come se fosse esistente prende origine la questione della verità dell'arte. Con la sua mera forma essa promette ciò che non è, annuncia obiettivamente e benché in modo distorto la pretesa che ciò, visto che si manifesta, debba anche essere possibile. L'inacquietabile anelito di fronte al bello, per cui Platone con la freschezza della prima volta ha trovato le parole, è anelito all'adempimento di quanto è promesso. È la condanna della filosofia idealistica dell'arte di non riuscire a raggiungere la formula della *promesse du bonheur*. Facendo giurare teoreticamente l'arte su ciò che essa simboleggerebbe, ha peccato contro lo spirito interno ad essa. In ciò che esso promette, non nel compiacimento dell'osservatore risiede il momento sensibile nell'arte. – Ciò che sorge nell'*apparition* il romanticismo voleva

equipararlo all'artistico in quanto tale. Esso ha colto con ciò qualcosa di essenziale, ma l'ha circoscritto a particolare, a lode di un modo di comportarsi dell'arte peculiare, ritenuto in sé infinito, credendo di poter apprendere riflettendo e tematizzando qual è il suo etere, irresistibile proprio perché non si lascia inchiodare, né essente né concetto universale. Esso è legato alla particolarizzazione, rappresenta il non-sussumibile, quello che sfida il principio imperante della realtà, il principio di scambiabilità. Il manifestantesi non è scambiabile, poiché non resta né ottusa singolarità che si possa sostituire con un'altra né vuota universalità che come unità caratterizzante livellerebbe lo specifico compreso sotto di essa. Laddove nella realtà tutto è diventato fungibile, al tutto per un altro l'arte si fa incontro con immagini di ciò che esso stesso sarebbe se emancipato dagli schemi dell'identificazione imposta. Ma l'arte tende a ideologia quando, *imago* del non scambiabile, suggerisce che nel mondo non tutto sarebbe scambiabile. Per amore del non-scambiabile essa con la propria configurazione deve rapportare lo scambiabile a un'autocoscienza critica. Le opere d'arte hanno il proprio *telos* in un linguaggio di cui lo spettro non conosce le parole, che non sono prigioniere di un'universalità prestabilita. Un significativo romanzo di *suspense* di Leo Perutz tratta del colore "rosso fuoco di trombe"⁴¹; generi subartistici come la *science fiction* vi si abbandonano, devoti alla materia e perciò impotenti. Per quanto nelle opere d'arte il non-essente sorga d'improvviso, esse non se ne impadroniscono effettivamente con un colpo di bacchetta magica. Il non-essente gli è mediato dai frammenti dell'essente che esse raccolgono nell'*apparition*. Non sta all'arte decidere con la propria esistenza se quel non-essente che si manifesta esiste comunque come manifestantesi oppure permane nell'apparenza. Le opere d'arte hanno credito perché costringono a riflettere da cosa derivi il fatto che esse, figure dell'essente e incapaci di chiamare all'esistenza il non-essente, possano diventare sua immagine di successo benché il non-essente in se stesso non sia. Proprio l'ontologia platonica, più conciliabile con il positivismo che non la dialettica, si è irritata per il carattere d'apparenza dell'arte come se la promessa dell'arte suscitasse dubbi sull'onnipresenza positiva di essere e idea di cui Platone sperava di accertarsi nel concetto. Se le sue idee fossero l'essente-in-sé non ci sarebbe bisogno di arte; le antiche ontologie diffidano di questa, vorrebbero controllarla pragmatisticamente

poiché nell'intimo sanno che il concetto universale ipostatizzato non è quel che promette il bello. La critica di Platone all'arte non è però stringente, perché l'arte nega proprio la realtà letterale dei propri contenuti materiali che egli le rinfaccia come menzogna. L'innalzamento del concetto a idea si allea con la gretta cecità per il momento della forma, centrale in arte. Malgrado tutto ciò, peraltro, la macchia della bugia non si può cancellare dall'arte; niente garantisce che essa mantenga la propria promessa obbiettiva. Perciò qualunque teoria dell'arte deve essere al tempo stesso critica di essa. Persino nell'arte radicale vi è menzogna nella misura in cui il possibile, che produce come apparenza, per ciò stesso essa manca di produrlo. Le opere d'arte danno credito a una prassi che non è ancora cominciata e di cui nessuno saprebbe dire se onorerà le proprie cambiali.

Carattere d'immagine. È in quanto *apparition*, in quanto manifestazione e non copia, che le opere d'arte sono immagini. Benché con il disincanto del mondo la coscienza si sia liberata dell'antico brivido, questo si riproduce di continuo nell'antagonismo storico di soggetto e oggetto. Questo è diventato così incommensurabile, estraneo, pauroso per l'esperienza come un tempo lo era solo il Mana. Ciò impregna il carattere d'immagine. Esso mostra tale estraneità non meno di quanto non si tenti, in tal modo, di rendere comunque esperibile il cosalmente estraniato. Le opere d'arte hanno il compito di rendersi conto nel particolare dell'universale che detta la connessione dell'essente e viene nascosto dall'essente; non di occultare l'universalità imperante del mondo amministrato con la sua particolarizzazione. La totalità è il successore caricaturale del Mana. Il carattere d'immagine delle opere d'arte è passato alla totalità, che si manifesta in modo più fedele nel singolo che nelle sintesi delle singolarità. Con il suo riferimento a ciò che nella costituzione della realtà è non direttamente accessibile alla formazione discorsiva dei concetti e nondimeno obbiettivo, l'arte resta fedele all'illuminismo nell'epoca illuminata che la provoca. Ciò che in essa si manifesta non è più ideale e armonia; il suo aspetto liberatorio risiede ormai solo nel contraddittorio e nel dissonante. L'illuminismo è sempre stato anche coscienza dello scomparire di ciò che esso vorrebbe afferrare nudo e crudo; attraversando ciò che scompare, il brivido, non ne è solo la critica ma lo salva in proporzione a ciò che suscita brividi nella

realtà stessa. Di questo paradosso si appropriano le opere d'arte. Benché resti vero che la razionalità soggettiva fine-mezzi, in quanto particolare e nell'intimo irrazionale, abbia bisogno di cattive *enclaves* irrazionali e renda tale anche l'arte, questa è ciononostante la verità sulla società in quanto nei suoi prodotti autentici emerge l'irrazionalità della costituzione razionale del mondo. Denuncia e anticipazione in essa sono sincopati. Se l'*apparition* è lo sfavillante, l'esser-toccato, allora l'immagine è il tentativo paradossale di avvicinare questo qualcosa di assolutamente fuggevole. Nelle opere d'arte qualcosa di momentaneo si fa trascendente; l'obiettivazione rende l'opera d'arte attimo. Si può pensare alla definizione di Benjamin della dialettica in stato di quiete, delineata nel contesto della sua concezione dell'immagine dialettica. Essendo le opere d'arte in quanto immagini la durata del transeunte, esse si concentrano nel manifestarsi in quanto qualcosa di momentaneo. Esperire l'arte vuol dire la stessa cosa che rendersi conto del suo processo immanente quasi nell'attimo del suo stato di quiete; forse di ciò si nutre il concetto centrale dell'estetica di Lessing, quello di momento fecondo.

“*Esplosione*”. Non soltanto le opere d'arte approntano *images* in quanto qualcosa di duraturo. Queste diventano opere d'arte anche in virtù della distruzione della loro propria *imagerie*; perciò questa è profondamente affratellata all'esplosione. Quando Moritz Stiefel nel *Risveglio di primavera* di Wedekind si uccide con la pistola ad acqua, nell'attimo sul quale scende il sipario – «Ora non ritornerò più a casa»⁴² – viene fuori che cosa esprimerebbe l'indicibile tristezza del paesaggio fluviale davanti alla città che di sera si avvia al crepuscolo. Le opere d'arte non sono solo allegorie, ma la loro catastrofica attuazione. Gli *shock* che suscitano le opere d'arte più recenti sono l'esplosione della loro manifestazione. In loro essa, prima apriori scontata, si scioglie con una catastrofe grazie a cui soltanto viene messa del tutto in luce l'essenza del manifestarsi; mai forse in maniera più inequivocabile che nei quadri di Wols. Anche l'evaporazione della trascendenza estetica diventa estetica; in modo davvero mitico le opere d'arte sono incatenate alla propria antitesi. Nel bruciare della manifestazione esse si staccano di colpo dall'empiria, contro-istanza di ciò che vi vive; l'arte oggi non è quasi più pensabile altrimenti che come la forma di reazione che anticipa l'apocalissi. A uno sguardo più vicino anche creazioni di

calma gestualità sono scariche, non tanto delle emozioni bloccate del loro autore quanto delle forze che in esse si combattono. Alla loro risultante, alla parità, è associata l'impossibilità di portarle a un accomodamento; le loro antinomie sono, come quelle della conoscenza, inappianabili nel mondo inconciliato. L'attimo in cui diventano immagini, in cui il loro interno diventa esterno, fa saltare l'involucro con cui l'esterno avvolge l'interno; la loro *apparition*, che le rende immagine, distrugge sempre al tempo stesso anche la loro natura d'immagine. La storia di Baudelaire interpretata da Benjamin⁴³ dell'uomo che ha perso l'aureola, descrive non solo la fine dell'aura ma l'aura stessa; laddove le opere d'arte risplendono, la loro obiettivazione perisce svolgendosi. Con la sua determinazione in quanto manifestazione all'arte è teleologicamente impressa la sua propria negazione; ciò che della manifestazione sorge d'improvviso smentisce l'apparenza estetica. Ma la manifestazione e la sua esplosione nell'opera d'arte sono essenzialmente storiche. L'opera d'arte in sé, non soltanto per la sua posizione nella storia reale come vuole lo storicismo, non è un essere sottratto al divenire, ma in quanto essente è qualcosa che diviene. Ciò che in essa si manifesta è il suo tempo interno, e l'esplosione della manifestazione ne fa saltare la continuità. Essa è mediata con la storia reale dal proprio nucleo monadologico. Il contenuto delle opere d'arte può chiamarsi storia. Analizzare opere d'arte significa la stessa cosa che rendersi conto della storia immanente accumulata al loro interno.

Collettività dei contenuti d'immagine. Probabilmente il carattere d'immagine delle opere, almeno nell'arte tradizionale, è funzione del momento fecondo; ciò si potrebbe dimostrare anche nella musica sinfonica di Beethoven, spesso in genere nei tempi delle sue sonate. Viene eternato nell'attimo il movimento che si pone in stato di quiete, e l'eternato viene annullato nella sua riduzione all'attimo. Ciò segna la brusca differenza del carattere d'immagine dell'arte dalle dottrine delle immagini dei Klages e degli Jung. Quando dopo la scissione della conoscenza in immagine e segno il momento d'immagine scisso viene equiparato dal pensiero alla verità come tale, la non-verità della scissione non viene affatto corretta ma sopravanzata, poiché l'immagine ne è colpita non meno del concetto. Le immagini estetiche si fanno tradurre pianamente in concetti tanto poco quanto esse sono "reali"; nessuna *imago* senza

immaginario; la loro realtà l'hanno nel loro contenuto storico, né le immagini vanno ipostatizzate, neanche quelle storiche. – Le immagini estetiche non sono qualcosa di immoto, invariante arcaiche: le opere d'arte diventano immagini in virtù del fatto che a parlare sono i processi stessi che al loro interno si sono coagulati in obiettività. L'*imagerie* dell'arte viene confusa dalla religione borghese dell'arte di provenienza diltheyana con il suo contrario: il corredo psicologico di rappresentazioni degli artisti. Questo è un elemento del materiale grezzo, fuso nell'opera d'arte. Molto più probabilmente i processi latenti nelle opere d'arte ed erompenti nell'attimo, la loro storicità interna, sono la storia esterna sedimentata. Il carattere vincolante della loro obiettivazione così come le esperienze di cui vivono sono collettivi. Il linguaggio delle opere d'arte è costituito, come qualunque linguaggio, da una corrente sotterranea collettiva, specialmente quello delle opere che vengono sussunte da un *cliché* culturale come solitarie, murate in torri d'avorio; la loro sostanza collettiva parla dal loro stesso carattere d'immagine, non dal messaggio che esse vorrebbero comunicare facendo diretto riferimento al collettivo, come recita il luogo comune. La prestazione specificamente artistica è non di conseguire subdolamente un ampio carattere vincolante delle opere grazie alla tematica o alla concatenazione degli effetti, ma di rappresentare calandosi nelle esperienze ad esse sottese, monadologicamente, ciò che è al di là della monade. Il risultato dell'opera è sia la strada che essa percorre fino alla propria *imago*, sia quest'ultima in quanto fine; è insieme statico e dinamico. L'esperienza soggettiva frutta immagini che non sono immagini di qualcosa, e proprio esse sono di natura collettiva; così e non altrimenti l'arte viene mediata con l'esperienza. In forza di tale contenuto d'esperienza, non solo con il fissare o il dar forma nel senso usuale, le opere d'arte divergono dalla realtà empirica; empiria attraverso deformazione empirica. In ciò consiste la loro affinità con il sogno, per quanto la loro legalità formale le allontani di molto dai sogni. Ciò significa niente di meno del fatto che il momento soggettivo delle opere d'arte è mediato dal loro essere-in-sé. La sua collettività latente libera l'opera d'arte monadologica dalla casualità della sua individuazione. La società, la determinante dell'esperienza, costituisce le opere in quanto vero soggetto di questa; ciò va obiettato al rimprovero corrente da destra e da sinistra di soggettivismo. A ogni grado estetico si rinnova

l'antagonismo tra l'irrealtà dell'*imago* e la realtà del contenuto storico che si manifesta. Ma dalle immagini mitiche quelle estetiche si emancipano subordinandosi alla loro peculiare irrealtà; non altro significa legge formale. In ciò consiste la loro *methexis* all'illuminismo. Regredisce dietro a ciò la concezione dell'opera d'arte impegnata o didattica. Senza curarsi della realtà delle immagini estetiche, essa inquadra l'antitesi dell'arte alla realtà e la integra nella realtà che essa combatte. Illuminate sono le opere d'arte che a intransigente distanza dall'empiria testimoniano di una giusta coscienza.

L'arte come qualcosa di spirituale. Ciò per cui le opere d'arte, nel diventare manifestazione, sono più di quel che sono, è il loro spirito. La determinazione delle opere d'arte mediante lo spirito è strettamente unita a quella per cui esse sarebbero fenomeno, un manifestantesi, non cieca manifestazione. Ciò che nelle opere d'arte si manifesta, non separabile dalla manifestazione ma neanche identico ad essa, il non-fattuale nella loro fattualità, è il loro spirito. Esso rende le opere d'arte, cose tra cose, un che di altro rispetto al cosale, benché però esse possano diventarle solo in quanto cose, non grazie alla loro localizzazione nello spazio e nel tempo, ma grazie al processo di reificazione a loro immanente che le rende qualcosa di uguale a se stesso, di identico con sé. Altrimenti del loro spirito, dell'assolutamente non-cosale, non si potrebbe parlare. Non è semplicemente lo *spiritus*, il soffio che anima le opere d'arte rendendole fenomeno, ma è anche la forza ovvero l'interno delle opere, la forza della loro obiettivazione; esso prende parte a questa non meno che alla fenomenalità ad essa contraria. Lo spirito delle opere d'arte è la loro mediazione immanente. Essa investe i loro attimi sensibili e la loro configurazione obiettiva; mediazione nel senso rigoroso per cui ciascuno di questi momenti nell'opera d'arte diventa evidentemente il suo proprio altro. Il concetto estetico di spirito è gravemente compromesso non solo a opera dell'idealismo, ma anche di scritti risalenti agli inizi della modernità radicale come quello di Kandinskij. Nella motivata rivolta contro un sensualismo che ancora nello Jugendstil dava prevalenza nell'arte a ciò che suscita compiacimento sul piano sensibile, egli ha isolato astrattamente ciò che era contrario a quel principio e l'ha reificato, rendendo così difficile distinguere il "Tu devi credere allo spirito" dalla superstizione e da un fanatismo da artigiano per ciò che è

piú elevato. Lo spirito nelle opere d'arte trascende sia la loro cosalità sia il fenomeno sensibile e tuttavia sussiste solo nella misura in cui sussistono quei momenti. In negativo ciò vuol dire che nelle opere d'arte niente è letterale, meno che mai le loro parole; lo spirito è il loro etere, ciò che parla attraverso di esse, o, in maniera forse piú rigorosa, ciò che le rende scrittura. Così come in esse conta poco uno spirituale che non scaturisca dalla configurazione dei loro momenti sensibili – ogni altro spirito nelle opere d'arte, specialmente quello ficcatoci dentro filosoficamente e che si presume espresso, ogni ingrediente di pensiero è qui materia alla stessa stregua di colori e suoni –, altrettanto poco è artistico nelle opere un sensibile che non sia mediato in sé dallo spirito. Anche le creazioni francesi che affascinano molto sul piano sensibile raggiungono il loro rango perché senza volerlo mutano i propri momenti sensuali in veicoli di uno spirito che ha il proprio contenuto d'esperienza nella mesta rassegnazione all'esistenza mortalmente sensibile; mai infatti anche quelle creazioni assaporano la propria soavità, sempre scorciata dal senso della forma. Lo spirito delle opere d'arte, senza alcun riguardo per una filosofia dello spirito obiettivo o soggettivo, è obiettivo, il loro proprio contenuto, e decide di loro: spirito della cosa stessa che si manifesta attraverso la manifestazione. La sua obiettività ha come proprio criterio la forza di cui esso permea la manifestazione. Quanto poco sia uguale allo spirito di coloro che producono, al massimo un suo momento, si può evincere dal fatto che viene evocato dall'artefatto, dai suoi problemi, dal suo materiale. Nemmeno la manifestazione dell'opera d'arte nella propria interezza è lo spirito di questa, e meno che mai l'idea che si presume essa incarni o simboleggi; tale spirito non lo si può catturare nell'identità immediata con la propria manifestazione. Ma neanche forma uno strato al di sotto o al di sopra della manifestazione; la presupposizione di ciò sarebbe non meno cosale. Il suo luogo è la configurazione del manifestantesi. Esso dà forma alla manifestazione come questa a lui; fonte luminosa grazie a cui il fenomeno si accende, diventando poi fenomeno in senso pregnante. Per l'arte il proprio sensibile sussiste solo spiritualizzato, rifratto. Lo si può spiegare con la categoria della situazione di gravità in significative opere d'arte del passato, senza ricorrere alla quale l'analisi sarebbe sterile. Prima che inizi la ripresa del primo tema della *Sonata a Kreutzer*, biasimata a torto da Tolstoj perché sensuale,

un accordo di seconda sottodominante fa un enorme effetto. Se si presentasse in un qualche luogo al di fuori della *Sonata a Kreutzer*, esso sarebbe più o meno privo di rilievo. Il passaggio deve il proprio significato solo al tema, alla propria collocazione e alla propria funzione al suo interno. Diventa grave perché con il proprio *hic et nunc* rinvia al di là, ed estende il sentimento della situazione di gravità a quel che è venuto prima e a quel che segue. Ciò non va colto come una particolare qualità sensibile, ma, grazie alla costellazione sensibile di un paio d'accordi al punto critico, diventa inconfutabile come lo è soltanto qualcosa di sensibile. Lo spirito che si palesa esteticamente è legato al proprio luogo nel fenomeno come una volta dovevano esserlo gli spiriti al luogo in cui si aggirano; se esso non si manifesta, le opere d'arte sussistono poco quanto lui. Esso è indifferente alla distinzione tra arte di inclinazione sensuale e arte che risulta idealistica in base allo schema della storia dello spirito. Se l'arte sensuale esiste, essa incarna lo spirito della sensualità, non è solamente sensuale; la concezione di Wedekind di uno spirito carnale lo attesta. Lo spirito, elemento della vita dell'arte, è legato al contenuto di verità di questa senza coincidervi. Lo spirito delle opere può essere la non-verità. Infatti il contenuto di verità postula come propria sostanza un reale, e nessuno spirito è immediatamente un reale. Sempre più spietatamente esso determina le opere d'arte e trascina nel proprio ambito tutto ciò che vi è di meramente sensibile, fattuale. In tal modo esse diventano più secolari, più nemiche della mitologia, dell'illusione di una realtà dello spirito, anche del loro proprio. Con ciò le opere d'arte mediate in maniera radicalmente spirituale corrodono se stesse. Nella negazione determinata della realtà dello spirito esse gli restano tuttavia riferite: non lo simulano, ma la forza che mobilitano contro di esso è la sua onnipresenza. Oggi non si può immaginare nessun'altra forma di spirito; l'arte ne rappresenta il prototipo. In quanto tensione tra gli elementi dell'opera d'arte, anziché semplice esistenza *sui generis*, lo spirito di questa è processo e dunque è l'opera d'arte. Riconoscerlo significa impadronirsi di quel processo. Lo spirito delle opere d'arte non è concetto, ma per suo tramite esse diventano commensurabili al concetto. Laddove dalle configurazioni interne alle opere d'arte la critica ricava lo spirito di queste e confronta i momenti tra loro e con lo spirito che vi si manifesta, essa si muove verso la verità dello spirito al di là della configurazione estetica. Ecco perché la critica è necessaria alle

opere. Nello spirito delle opere essa riconosce il loro carattere di verità ovvero lo separa da ciò. In questo atto soltanto, non grazie a una filosofia dell'arte che detti a quest'ultima cosa dev'essere il suo spirito, arte e filosofia convergono.

L'immanenza delle opere e l'eterogeneo. La rigorosa immanenza dello spirito delle opere d'arte è contraddetta però da una non meno immanente controtendenza: quella a svincolarsi dalla compattezza della propria struttura, a porre in se stesse cesure che non permettano più la totalità della manifestazione. Poiché non è assorbito al loro interno, lo spirito delle creazioni infrange la configurazione obiettiva tramite cui si costituisce; questa rottura è l'attimo dell'*apparition*. Se lo spirito delle opere d'arte fosse letteralmente identico ai loro momenti sensibili e alla loro organizzazione, allora non sarebbe altro che il complesso della manifestazione: la rinuncia a ciò segna il confine rispetto all'idealismo estetico. Posto che lo spirito delle opere d'arte risplenda nella loro manifestazione sensibile, esso riluce solo come negazione di essa, come al tempo stesso altro dal fenomeno nell'unità con esso. Lo spirito delle opere d'arte inerisce alla loro configurazione, ma è spirito solo in quanto rimanda al di là di essa. Che tra articolazione e articolato, configurazione immanente e contenuto, non ci sia più differenza, affascina soprattutto come apologia dell'arte moderna, ma è quasi insostenibile. Diventa plausibile in quanto l'insieme dell'analisi tecnologica, pur non essendo più una drastica riduzione a elementi ma mettendo in rilievo sia il contesto e la sua conformità a leggi sia le vere o presunte componenti di partenza, non basta ad afferrare lo spirito di un'opera; per indicarlo è necessaria una riflessione ulteriore. Unicamente come spirito l'arte è contraddizione rispetto alla realtà empirica che si muove verso la negazione determinata dell'ordinamento vigente del mondo. L'arte va costruita dialetticamente in quanto lo spirito le è insito senza però che essa lo possieda come un assoluto o che esso le garantisca un assoluto. Le opere d'arte, per quanto appaiano qualcosa di essente, si cristallizzano tra quello spirito e il suo altro. Nell'estetica di Hegel l'obiettività dell'opera d'arte era la verità dello spirito passata nella sua propria alterità e identica ad essa. Per lui lo spirito coincideva con la totalità, anche quella estetica. Forse però esso non è nelle opere d'arte una singolarità intenzionale, ma un momento com'è

sempre il singolo, come ogni dato di fatto al suo interno; esso è sí ciò che rende arte gli artefatti, mai però senza ciò che gli è opposto. Di fatto la storia non ha quasi mai conosciuto opere d'arte che raggiungono una pura identità di spirito e non-spirituale. Per il suo proprio concetto lo spirito nelle opere non è puro ma funzione di ciò in cui sorge. Le creazioni che sembrano incarnare tale identità e si accontentano di essa è difficile che siano mai le più significative. Peraltro ciò che nelle opere d'arte si oppone allo spirito non è affatto il naturale dei suoi materiali e dei suoi oggetti; piuttosto un valore limite nelle opere d'arte. Essi sono preformati storicamente e socialmente come i procedimenti di esse, e si trasformano in maniera decisiva per ciò che gli succede nelle opere. L'eterogeneità di queste è immanente: ciò che in esse si oppone alla loro unità e di cui l'unità ha bisogno per essere più di una vittoria di Pirro su ciò che non fa resistenza. Che lo spirito delle opere d'arte non sia semplicemente identificabile con la loro connessione immanente, con la complessione dei loro momenti sensibili, trova conferma nel fatto che esse non formano affatto quell'unità in sé senza fratture, quel tipo di configurazione in cui la riflessione estetica le ha ordinatamente stilizzate. Per la loro propria struttura, esse non sono organismi; i prodotti supremi sono refrattari al proprio aspetto organico in quanto illusorio e affermativo. In tutti i suoi generi l'arte è permeata di momenti intellettivi. Basti dire che grandi forme musicali non si costituirebbero senza di loro, senza pre- e post-ascolto, attesa e ricordo, senza sintesi del separato. Benché funzioni del genere vadano in certa misura attribuite all'immediatezza sensibile, benché dunque complessi parziali presenti portino con sé le qualità figurali del passato e del futuro, le opere d'arte raggiungono valori di soglia nei quali termina quell'immediatezza, nei quali esse devono essere "pensate", non in una riflessione a loro esterna ma a partire da loro stesse: la mediazione intellettuale appartiene alla loro peculiare complessione sensibile e condiziona la loro percezione. Se c'è qualcosa come una caratteristica diffusa di grandi opere tarde, essa andrebbe cercata nello spuntare dello spirito dalla configurazione. Ciò non è un'aberrazione dell'arte, ma il suo fatale correttivo. I suoi prodotti supremi sono condannati al frammentario in quanto confessione del fatto che nemmeno essi hanno ciò che pretende di avere l'immanenza della loro configurazione.

Sull'estetica dello spirito di Hegel. L'idealismo obiettivo ha sottolineato con ogni energia per la prima volta il momento spirituale dell'arte di contro a quello sensoriale. In tal modo ha unito la sua obiettività con lo spirito: per esso il sensuale era, seguendo acriticamente la tradizione, uguale al casuale. Universalità e necessità, che secondo Kant prescrivono sí il canone al giudizio estetico ma restano in ciò problematiche, per Hegel diventano costruibili attraverso lo spirito, la categoria in lui onnidominante. Il progresso di tale estetica rispetto a tutte quelle precedenti è evidente; quando la concezione dell'arte si libera dalle ultime tracce del *divertissement* feudale, subito il suo contenuto spirituale, in quanto sua determinazione essenziale, viene sottratto dal principio alla sfera del mero significare, alle intenzioni. Poiché in Hegel lo spirito è l'essente in sé e per sé, esso viene riconosciuto nell'arte come sua sostanza, non come qualcosa che aleggia impalpabile, astratto al di sopra di essa. È questo il contenuto della definizione del bello come apparire sensibile dell'idea. L'idealismo filosofico però non è stato affatto così benevolo con la spiritualizzazione estetica come farebbe supporre l'impianto. Piuttosto si è atteggiato a difensore proprio di quel sensibile che verrebbe estenuato dalla spiritualizzazione; quella dottrina del bello come apparire sensibile dell'idea era, quale apologia dell'immediato in quanto sensato, secondo le parole dello stesso Hegel affermativa; la spiritualizzazione radicale è il contrario di ciò. Quel progresso però viene pagato caro; infatti il momento spirituale dell'arte non è ciò che per l'estetica idealistica si chiama spirito; è invece l'impulso mimetico fissato come totalità. Il sacrificio dell'arte per quella maggiore età del cui postulato si è preso coscienza a partire dalla discutibile frase kantiana "nulla di sensibile è sublime"⁴⁴, sembra essere ravvisabile forse solo in base alla modernità. Con l'eliminazione del principio della riproduzione in pittura e scultura, delle fioriture in musica, è diventato quasi inevitabile che gli elementi posti in libertà: colori, suoni, configurazioni assolute di parole, emergessero come se già in sé esprimessero qualcosa. Ma ciò è illusorio: essi diventano eloquenti unicamente grazie al contesto in cui compaiono. Alla credenza superstiziosa nell'elementare, nel non-mediato, che l'espressionismo professava e che da lí è sceso alle arti applicate e alla filosofia, corrispondono costitutivamente arbitrio e casualità nel rapporto tra materiale ed espressione. Che un rosso possegga in sé valori espressivi era solo un'illusione, e nei

valori dei suoni complessi, politonici, vive come loro condizione la ferma negazione di quelli tradizionali. Ridotto a “materiale naturale” tutto ciò è vuoto, e i teoremi che lo mistificano non hanno maggiore sostanza della ciarlataneria degli esperimenti acustico-cromatici. Solo il piú recente fisicalismo, ad esempio in musica, è riduzione letterale ad elementi, spiritualizzazione che con coerenza espelle lo spirito. In ciò viene fuori l’aspetto autodistruttivo della spiritualizzazione. Benché filosoficamente la sua metafisica sia diventata discutibile, essa è d’altronde una determinazione troppo generale per rendere giustizia allo spirito nell’arte. Di fatto l’opera d’arte si afferma come qualcosa di essenzialmente spirituale anche quando lo spirito non può piú essere presupposto come sostanza in quanto tale. L’estetica hegeliana lascia aperto il problema di come si debba parlare di spirito in quanto determinazione dell’opera d’arte senza che ne venga ipostatizzata l’obiettività come identità assoluta. Così la controversia viene in un certo senso rinviata alla sua istanza kantiana. In Hegel lo spirito nell’arte, in quanto uno stadio dei suoi modi di manifestarsi, era deducibile dal sistema e per così dire univoco in ogni genere artistico, potenzialmente in ogni opera d’arte, a detrimento dell’attributo estetico della plurivocità. L’estetica però non è filosofia applicata, ma è filosofica in sé. Il pensiero di Hegel, «la scienza dell’arte è per noi dunque un bisogno piú dell’arte stessa»⁴⁵, è lo sbocco certamente problematico della sua concezione gerarchica del rapporto degli ambiti spirituali tra loro; d’altronde quella frase a fronte del crescente interesse teoretico per l’arte ha la propria verità profetica nel fatto che quest’ultima ha bisogno della filosofia perché si dispieghi il suo proprio contenuto. Paradossalmente la metafisica dello spirito di Hegel genera qualcosa come la reificazione dello spirito interno all’opera d’arte nell’idea fissabile di quest’ultima, mentre la bivalenza kantiana tra il sentimento del necessario e la sua contemporanea non-datità con lealtà si mantiene piú fedele all’esperienza estetica che non la tanto piú moderna ambizione di Hegel di pensare l’arte a partire dal suo interno, non dall’esterno, attraverso la sua costituzione soggettiva. Pur avendo ragione Hegel con tale svolta, questa non segue affatto da un concetto superiore sistematico, ma dalla sfera specifica dell’arte. Non è che tutto l’essente sia spirito, ma l’arte è un essente che attraverso le proprie configurazioni diventa qualcosa di spirituale. Se l’idealismo ha potuto per così dire sequestrare a proprio vantaggio l’arte senza

difficoltà, è stato perché essa di per sé corrisponde per propria natura alla concezione dell'idealismo, che certo senza il modello schellinghiano dell'arte non si sarebbe mai sviluppato fino alla propria forma obiettiva. Questo momento immanentemente idealistico, la mediazione obiettiva di tutta l'arte attraverso lo spirito, non si può dissociare da essa e mette freno alla dottrina ottusa di un realismo estetico, così come i momenti che si raccolgono sotto il nome di realismo ricordano che l'arte non è gemella dell'idealismo.

Dialettica della spiritualizzazione. Il momento dello spirito è in nessun'opera d'arte un essente, in tutte un diveniente, un formantesi. Con ciò, come ha notato per la prima volta Hegel, lo spirito delle opere d'arte si adegua a un ampio processo di spiritualizzazione, quello del progresso della coscienza. Appunto con la propria progressiva spiritualizzazione, con la separazione dalla natura, l'arte vorrebbe revocare questa separazione da cui è affetta e che l'ispira. La spiritualizzazione ha ricondotto all'arte ciò che a partire dall'antichità greca è stato escluso dalla pratica artistica in quanto non piacevole ai sensi o repellente; Baudelaire ha reso in qualche modo programmatico questo movimento. Hegel ha inquadrato l'ineludibilità della spiritualizzazione sul piano della filosofia della storia nella teoria dell'opera d'arte che egli chiama romantica⁴⁶. Da allora tutto ciò che è piacevole ai sensi, e inoltre qualunque attrattiva materiale, è precipitato nel preartistico. La spiritualizzazione lavora alla propria autodissoluzione come estensione costante del tabù mimetico all'arte, cioè al regno autoctono della mimesi, ma anche come forza mimetica, efficace nella direzione dell'eguaglianza della creazione con se stessa, che scevera ciò che è eterogeneo a questa e in tal modo ne rafforza il carattere d'immagine. L'arte non viene permeata di spirito, questo segue le sue creazioni dove vogliono andare, libera il loro linguaggio immanente. Tuttavia la spiritualizzazione non si sbarazza di un'ombra che ha costretto alla sua critica; quanto più sostanziale è diventata la spiritualizzazione nell'arte, tanto più energicamente essa ha rinunciato allo spirito, all'idea, nella teoria di Benjamin non diversamente che nella prassi poetica di Beckett. Ma essendo intrecciata con la pretesa per cui tutto deve diventare forma, essa diventa complice di quella tendenza che annulla la tensione tra l'arte e il suo altro. Solo l'arte radicalmente

spiritualizzata è ancora possibile, tutta l'altra è puerile; l'aspetto del puerile sembra però contagiare di continuo anche la mera esistenza dell'arte. – Il piacevole ai sensi è sottoposto a un doppio attacco. Da una parte, attraverso la spiritualizzazione dell'opera d'arte l'esteriore diventa in misura crescente il manifestarsi di un interiore, deve passare attraverso lo spirito. Dall'altra, l'assorbimento di materiali e strati di materia refrattari contrasta il consumo culinario, anche se questo, nel contesto della complessiva tendenza ideologica ad assimilare ciò che resiste, si avvia a inghiottire anche ciò di cui ha orrore. Agli albori della storia dell'impressionismo, in Manet, la punta polemica della spiritualizzazione era non meno acuta che in Baudelaire. Quanto più le opere d'arte si allontanano dalla puerilità di ciò che va semplicemente goduto, tanto più prevale ciò che esse sono in se stesse, ciò che esse volgono a un sia pure ideale osservatore; tanto più diventano indifferenti le reazioni di quest'ultimo. La teoria kantiana del sublime anticipa relativamente al bello naturale quella spiritualizzazione che solo l'arte effettua. Ciò che sarebbe sublime in natura per lui non è appunto altro che l'autonomia dello spirito di fronte alla superiorità dell'esistenza sensibile, ed essa si impone soltanto nell'opera d'arte spiritualizzata. Peraltro alla spiritualizzazione dell'arte è frammisto un sedimento torbido. Ogni volta che non le si dà corso nella concrezione della compaginazione estetica, lo spirituale posto in libertà si stabilizza come strato di materia di secondo grado. Accentuata in contrasto con il momento sensuale, la spiritualizzazione si volge spesso ciecamente contro la peculiare differenziazione di quest'ultimo, essa stessa qualcosa di spirituale, e diventa astratta. Ai suoi primordi la spiritualizzazione è accompagnata da una propensione alla primitività e, di contro alla cultura della sensibilità, inclina al barbarico; il nome di scuola *fauves* lo ha eletto a programma. La regressione è l'ombra della resistenza contro la cultura affermativa. La spiritualizzazione nell'arte deve superare la prova di sapersi elevare al di sopra di ciò, di saper riconquistare la differenziazione oppressa; altrimenti degenera in atto di violenza dello spirito. È nondimeno legittima come critica della cultura per il tramite dell'arte, che è una parte di quella e tuttavia non trova soddisfazione in quella, che ha fallito. Il valore posizionale dei tratti barbarici nella nuova arte muta storicamente. La persona sensibile, che si fa il segno della croce davanti alle riduzioni delle *Demoiselles d'Avignon* o dei primi pezzi

per pianoforte di Schönberg, è in ogni caso più barbara della barbarie che teme. Appena nell'arte spuntano nuovi strati, questi rifiutano quelli più vecchi e vogliono dapprima impoverimento, rinuncia alla falsa opulenza, addirittura a forme di reazione evolute. Il processo di spiritualizzazione dell'arte non è un progresso lineare. La sua misura è data da quanto l'arte riesca ad appropriarsi nel proprio linguaggio formale di ciò che è proscritto dalla società borghese, e in tal modo a scoprire in ciò che è bollato d'infamia quella natura la cui oppressione è il vero male. L'indignazione per la bruttezza dell'arte moderna, che persiste malgrado ogni iniziativa culturale, è ostile allo spirito nonostante tutti i suoi pomposi ideali: intende quella bruttezza, soprattutto i soggetti repellenti, alla lettera, non come pietra di paragone della potenza della spiritualizzazione e come cifra della resistenza in cui quella si afferma. Il postulato di Rimbaud del radicalmente moderno è postulato dell'arte che si muove nella tensione di *spleen et idéal*, di spiritualizzazione e ossessione, grazie a ciò che è lontanissimo dallo spirito. Il primato dello spirito nell'arte e l'irrompere del precedentemente tabuizzato sono due aspetti del medesimo stato di cose. Esso concerne il non già socialmente approvato e preformato e diventa in tal modo un rapporto sociale di negazione determinata. La spiritualizzazione si compie non grazie a idee rivelate dall'arte, ma grazie alla forza con cui essa penetra strati inintenzionali e ostili alle idee. Non da ultimo per questo il proscritto e vietato attira l'ingegno artistico. La nuova arte dovuta alla spiritualizzazione impedisce di continuare a macchiarsi, come vuole la cultura gretta, del vero, del bello e del buono. Fin nelle più intime cellule dell'arte, ciò che in relazione ad essa si suole chiamare critica sociale o *engagement* è il suo elemento critico ovvero il suo negativo, cresciuto insieme allo spirito, alla sua legge formale. Il fatto che attualmente quei momenti vengano ostinatamente giocati gli uni contro gli altri è sintomo di un'involuzione della coscienza.

Spiritualizzazione e caoticità. I teoremi secondo i quali l'arte dovrebbe portare ordine, e un ordine concreto sul piano sensibile non astratto in senso classificatorio, nella molteplicità caotica del manifestantesi o della natura stessa, nascondono idealisticamente il *telos* della spiritualizzazione estetica: rendere giustizia alle figure storiche del naturale e alla sua subordinazione. Di conseguenza la posizione del processo di spiritualizzazione nei confronti del caotico

ha un proprio indice storico. Più volte, dapprima forse da parte di Karl Kraus, è stato dichiarato che nella società totale l'arte deve portare il caos nell'ordine piuttosto che il contrario. I tratti caotici dell'arte qualitativamente nuova si oppongono a quest'ultima, al suo spirito, solo a prima vista. Sono le cifre della critica alla cattiva natura seconda: effettivamente caotico è in verità l'ordine. Il momento caotico e la spiritualizzazione radicale convergono nel rifiuto della levigatezza delle rappresentazioni smerigliate dell'esistenza; l'arte estremamente spiritualizzata, come quella a partire da Mallarmé, e lo scompiglio onirico del surrealismo sono in ciò molto più affini di quanto si figuri la coscienza delle scuole; del resto ci sono collegamenti trasversali tra il giovane Breton e il simbolismo, o i primi espressionisti tedeschi e quel George che essi sfidavano. La spiritualizzazione, nel suo rapporto con il non-dominato, è antinomica. Poiché essa sempre limita al tempo stesso i momenti sensibili, lo spirito diventa per essa fatalmente un essere *sui generis* e pertanto ostacola anche la sua immanente tendenza all'arte. La loro crisi viene accelerata dalla spiritualizzazione, che si rifiuta a che le opere d'arte vengano trafficate come valori di attrazione. Essa diventa forza contraria al *Grüner Wagen*⁴⁷, ad attori e musicisti itineranti, a chi è messo socialmente al bando. Ma per quanto profonda sia la costrizione a che l'arte si liberi degli elementi di spettacolo, socialmente della sua vecchia disonestà, essa non esiste più quando quell'elemento è completamente cancellato, e comunque non può creare per esso una zona di riserva. Nessuna sublimazione riesce se non conserva in sé ciò che sublima. Che la spiritualizzazione dell'arte riesca o meno in ciò, determina se quest'ultima continui a sussistere o se invece si adempia la profezia hegeliana della sua fine, sfociando nel mondo qual è diventato, nell'irriflesso confermare e raddoppiare, in un senso realistico deteriore, ciò che è. Da questo punto di vista la salvezza dell'arte è eminentemente politica, ma anche tanto incerta in sé quanto minacciata dal corso del mondo.

Aporeticità dell'intuitività dell'arte. L'esame della spiritualizzazione crescente dell'arte per mezzo dell'esposizione del suo concetto non meno che della sua posizione nei confronti della società, collide con un dogma che attraversa l'intera estetica borghese, quello della sua intuitività; già in Hegel le due cose non erano più compatibili, e le prime cupe profezie sul futuro dell'arte ne sono state la

conseguenza. Kant ha già formulato la norma dell'intuitività nel § 9 della *Critica della facoltà di giudizio*: «Bello è ciò che piace universalmente senza concetto»⁴⁸. Il "senza concetto" si potrà collegare con il piacevole, come dispensa da quel lavoro e da quella fatica che il concetto ha imposto non solo a partire dalla filosofia hegeliana. Benché l'arte da tempo abbia relegato l'ideale della piacevolezza tra le codinerie, la sua teoria non ha voluto rinunciare al concetto di intuitività, monumento del venerando edonismo estetico, malgrado da tempo ogni opera d'arte, ormai anche la più antica, esiga il lavoro dell'osservazione da cui la dottrina dell'intuitività voleva dispensare. Il prorompere della mediazione intellettuale nella struttura delle opere d'arte, dovendo tale mediazione seguitare a fare ciò che una volta facevano le forme già date, riduce quell'immediato sensibile la cui quintessenza era la pura intuitività delle opere d'arte. In esso però si trincerava la coscienza borghese sentendo che quella intuitività riflette solamente ciò che delle creazioni è scorrevole e rotondo, che poi per una qualche via traversa viene ascritto alla realtà, alla quale le opere rispondono. Del tutto priva del momento intuitivo l'arte coinciderebbe però semplicemente con la teoria, mentre invece evidentemente essa diventa in sé impotente quando, ad esempio come pseudomorfo della scienza, ignora la propria differenza qualitativa dal concetto discorsivo; proprio la sua spiritualizzazione, in quanto primato dei suoi procedimenti, l'allontana dalla concettualità ingenua, dalla rappresentazione banale di qualcosa di intelligibile. Benché solleci la contrapposizione al pensiero discorsivo, la norma dell'intuitività nasconde la mediazione non-concettuale, il non-sensibile nella compagine sensibile, che, nel costituire la compagine, pur sempre la rompe e la sottrae all'intuitività nella quale essa si manifesta. La norma dell'intuitività, che sconfessa l'implicitamente categoriale delle creazioni, reifica l'intuitività stessa in qualcosa di opaco, di impermeabile, la rende in base alla pura forma riproduzione del mondo indurito, sul *qui vive* rispetto a tutto ciò tramite cui l'opera potrebbe disturbare l'armonia da essa simulata. In verità la concrezione delle opere, nell'*apparition* che sconvolgente vi balena, supera di molto quella intuitività che si suole opporre all'universalità del concetto e che va pienamente d'accordo con il sempre-uguale. Quanto più inesorabilmente il mondo viene uniformemente dominato per intero dall'universale, tanto più facilmente i residui del particolare in quanto immediato

vengono confusi con la concrezione, laddove la loro casualità è il calco della necessità astratta. Ma come la pura esistenza, isolamento aconcettuale, nemmeno la concrezione artistica è quella mediazione attraverso l'universale che suppone l'idea di tipo. In base alla propria determinazione nessun'opera d'arte autentica è tipica. Lukács pensa in maniera estranea all'arte quando oppone opere tipiche, "normali", a opere atipiche e perciò errate. Altrimenti l'opera d'arte non sarebbe che una specie di anticipo su una scienza da riscuotere. È del tutto dogmatica l'affermazione, ripetuta seguendo l'idealismo, per cui l'opera d'arte sarebbe l'unità presente di universale e particolare. Mutuata in maniera poco chiara dalla dottrina teologica del simbolo, essa viene smentita dalla frattura a priori tra mediato e immediato a cui fino a oggi nessuna opera d'arte maggiorenni è potuta sfuggire; se tale frattura viene nascosta, e quindi l'opera non vi si immerge, allora l'opera è perduta. Proprio l'arte radicale, rifiutandosi ai *desiderata* del realismo, è in rapporto di tensione con il simbolo. Si potrebbe dimostrare che i simboli o, linguisticamente, le metafore nella nuova arte si rendono tendenzialmente autonomi rispetto alla propria funzione simbolica e in tal modo contribuiscono per la loro parte alla costituzione di un ambito antitetico all'empiria e ai suoi significati. Se l'arte assorbe i simboli è perché essi non simboleggiano più niente; anche artisti avanzati hanno svolto la critica del carattere simbolico. Le cifre e i caratteri della modernità sono diventati del tutto assoluti, segni dimentichi di se stessi. Il loro penetrare nel *medium* estetico e la loro refrattarietà alle intenzioni sono due lati della stessa medaglia. Il passaggio della dissonanza a "materiale" compositivo va interpretato in maniera analoga. Forse in campo letterario il passaggio si è verificato relativamente presto, al tempo del rapporto di Strindberg con Ibsen, nella cui fase tarda esso in effetti si profila già. Il diventare letterale di ciò che prima era simbolico conferisce in maniera scioccante al momento spirituale, reso autonomo nella riflessione seconda, quella autonomia quale si esprime funestamente nello strato occultistico dell'opera di Strindberg, diventando produttiva nella rottura con qualsiasi riproduttività. Che nessuna opera sia simbolo dà conto del fatto che in nessuna l'assoluto si manifesta immediatamente; altrimenti l'arte non sarebbe né apparenza né gioco, ma qualcosa di reale. La pura intuitività non si può attribuire alle opere d'arte a causa del loro costitutivo esser-spezzate. Questo è mediato in

anticipo dal carattere del come-se. Se fosse assolutamente intuitivo, diventerebbe quell'empiria da cui invece si stacca. La sua mediatezza però non è un apriori astratto ma riguarda qualsiasi momento estetico concreto; anche quelli più sensoriali sono comunque non-intuitivi in virtù della loro relazione con lo spirito delle opere. Nessuna analisi di opere significative potrebbe provare la pura intuitività di esse; sono tutte frammiste di concettuale; letteralmente nel linguaggio, indirettamente anche nella musica lontana dal concetto, in cui, a prescindere dalla genesi psicologica, si può distinguere assai nettamente l'intelligente dallo stupido. L'istanza dell'intuitività vuole conservare il momento mimetico dell'arte restando cieca nei confronti del fatto che esso sopravvive solo attraverso la propria antitesi, il razionale disporre da parte delle opere di tutto ciò che è a loro eterogeneo. Altrimenti l'intuitività diventa un feticcio. Invece l'impulso mimetico nella sfera estetica investe anche la mediazione, il concetto, il non presente. Il concettuale è, in quanto qualcosa di disseminato, indispensabile sia al linguaggio sia a qualsiasi arte, diventando però qui qualcosa di qualitativamente diverso rispetto ai concetti in quanto unità indicale di oggetti empirici. L'impronta dei concetti non è identica alla concettualità dell'arte; questa è tanto poco concetto quanto intuizione, e proprio per ciò essa protesta contro la separazione. Il suo aspetto intuitivo differisce dalla percezione sensibile, poiché si riferisce sempre allo spirito dell'arte. Essa è intuizione di qualcosa di non-intuitivo, simil-concettuale senza concetto. Rapportata ai concetti l'arte però sprigiona il proprio strato mimetico, non-concettuale. L'arte moderna ha infatti anche minato, riflettendo o inconsapevolmente, il dogma dell'intuitività. Resta vero della dottrina dell'intuitività il suo mettere in rilievo nell'arte il momento dell'incommensurabile, di ciò che non si risolve in logica discorsiva, di fatto clausola generale di tutte le manifestazioni di essa. L'arte si oppone entro questi limiti al concetto come anche al dominio; ma per tale opposizione essa, come la filosofia, ha bisogno dei concetti. La sua cosiddetta intuitività è una costruzione aporetica: con un colpo di bacchetta magica essa vorrebbe contenere nell'identità il disparato che mette in causa le opere d'arte una contro l'altra dal loro interno, venendo perciò respinto dalle opere d'arte, nessuna delle quali consegue tale identità. La parola intuitività, mutuata dalla dottrina della conoscenza discorsiva in cui definisce il contenuto che viene

formato, testimonia del momento razionale dell'arte tanto quanto lo copre, separandolo da quello fenomenico e quindi ipostatizzandolo. Del fatto che l'intuizione estetica sia un concetto aporetico la *Critica della facoltà di giudizio* contiene un indizio. L'analitica del bello è dedicata ai «momenti del giudizio di gusto». Di questi Kant dice, in una nota al § 1, di aver messo insieme quelli «che concernono questa facoltà di giudicare nella sua riflessione, seguendo la guida delle funzioni logiche del giudicare (poiché nei giudizi di gusto è contenuto pur sempre un riferimento all'intelletto)»⁴⁹. Ciò contraddice palesemente la tesi di un piacere universale senza concetto; stupisce che l'estetica kantiana abbia lasciato in piedi questa contraddizione, che abbia espressamente riflettuto su di essa senza chiarirla così da eliminarla. Da un lato, Kant tratta il giudizio di gusto come funzione logica, e con ciò attribuisce questa anche all'oggetto estetico, a cui anzi il giudizio dovrebbe essere adeguato; dall'altro lato, l'opera d'arte deve presentarsi “senza concetto”, come mera intuizione, come se fosse assolutamente extralogica. Tuttavia questa contraddizione inerisce effettivamente all'arte stessa in quanto contraddizione tra la sua essenza spirituale e quella mimetica. Ma la pretesa di verità, che implica un universale ed è elevata da ogni opera d'arte, è incompatibile con la pura intuitività. Quanto sia fatale l'insistenza sul carattere esclusivamente intuitivo dell'arte si può evincere dalle conseguenze. Essa serve alla separazione astratta, in senso hegeliano, di intuizione e spirito. Quanto più puramente l'opera deve risolversi nella propria intuitività, tanto più il suo stesso spirito viene reificato in quanto “idea”, diventando qualcosa di immutabile dietro alla manifestazione. Ciò che dei momenti spirituali si sottrae alla compagine del fenomeno viene quindi ipostatizzato in idea di questo. Di solito va a finire che le intenzioni vengono elevate a contenuto, mentre correlativamente l'intuizione cade preda di ciò che appaga sul piano sensibile. L'affermazione solenne dell'unità indistinta andrebbe però confutata per quel che concerne ognuna delle opere classicistiche a cui si richiama: in loro è proprio l'apparenza dell'unità il concettualmente mediato. Il modello dominante è piccolo-borghese: la manifestazione deve essere puramente intuitiva, il contenuto puramente concettuale, più o meno secondo la rigida dicotomia tra tempo libero e lavoro. Nessuna ambivalenza viene tollerata. Questo è il punto d'attacco polemico del distacco dall'ideale dell'intuitività. Poiché

l'esteticamente manifestantesi non si risolve nell'intuizione, anche il contenuto delle opere non si risolve nel concetto. Nella falsa sintesi di spirito e sensibilità all'interno dell'intuizione estetica è in agguato la loro non meno falsa, rigida polarità; di fatto è l'idea che sta alla base dell'estetica dell'intuizione, per cui nella sintesi dell'artefatto la tensione, sua essenza, avrebbe fatto posto a una sostanziale quiete.

Intuitività e concettualità; carattere cosale. L'intuitività non è una *characteristica universalis* dell'arte. È alterna. I teorici dell'estetica ne hanno tenuto scarsamente conto; una delle rare eccezioni è il quasi dimenticato Theodor Meyer, che ha dimostrato come alle poesie non corrisponda proprio nessuna intuizione sensibile di ciò che esse dicono e come la concrezione delle poesie consista nella loro configurazione linguistica invece che nella rappresentazione ottica, estremamente problematica, che esse dovrebbero mettere in moto⁵⁰. Le poesie non hanno bisogno di riempimento per mezzo della rappresentazione sensibile, sono concrete nel linguaggio e per suo tramite permeate di non-sensibile, conformemente all'ossimoro dell'intuizione non-sensibile. Anche nell'arte lontana dal concetto è all'opera un momento non-sensibile. La teoria che lo vuol negare per amore del proprio *thema probandum*, prende partito per il filisteismo, che per la musica che le va a genio tiene pronta l'espressione delizia dell'orecchio. Proprio nelle sue forme grandi e vigorose la musica racchiude complessi che possono essere capiti solo tramite qualcosa di non sensibilmente presente, tramite il ricordo o l'attesa, e che nella loro peculiare composizione contengono simili determinazioni categoriali. Impossibile interpretare, ad esempio, come cosiddetta configurazione sequenziale le relazioni parzialmente distanti dell'esecuzione del primo tema dell'*Eroica* con l'esposizione, e l'estremo contrasto con questa dovuto al nuovo tema che si presenta: l'opera è intellettuale in sé, senza che essa se ne vergogni e senza che l'integrazione ne pregiudichi perciò la legge. Talmente in avanti sembrano andate intanto le arti per quel che concerne la loro unità nell'arte che le cose non sono diverse per le opere visive. La mediazione spirituale dell'opera d'arte, in virtù della quale questa è in contrasto con l'empiria, non è realizzabile senza far intervenire la dimensione discorsiva. Se l'opera d'arte fosse intuitiva in senso stretto, resterebbe inchiodata nella casualità del dato sensibile immediato,

alla quale l'opera d'arte oppone il suo tipo di logicità. Il rango dipende dal fatto che la sua concrezione si sottragga o meno alla casualità in forza della sua formazione complessiva. La separazione puristica e pertanto razionalistica di intuizione e concettuale è conforme alla dicotomia tra razionalità e sensibilità che la società perpetra e ideologicamente intima. L'arte dovrebbe invece contrastare *in effigie* quella separazione attraverso la critica posta obiettivamente al suo interno; confinata al polo sensibile essa viene solo confermata. Il non-vero contro cui lotta l'arte non è la razionalità ma la sua rigida opposizione al particolare; se spicca il momento del particolare in quanto intuibilità, l'arte mette in circolazione quell'irrigidimento, utilizza gli avanzi di ciò che scarta la razionalità sociale per distogliere da questa. Quanto più pienamente infatti, secondo il precetto estetico, l'opera sarà intuitiva, tanto più il suo spirituale viene reificato, *χωρίς* dalla manifestazione, al di là della formazione del manifestantesi. Dietro il culto dell'intuibilità è in agguato il *convenu* piccolo-borghese del corpo che resta sul canapè mentre l'anima balza in alto: la manifestazione sarebbe distensione che non costa fatica, riproduzione della forza-lavoro, lo spirito diventa palpabilmente, come si suol dire, il messaggio concettuale che l'opera comunica. Protesta costitutiva contro la pretesa di totalità del discorsivo, le opere d'arte aspettano proprio per questo risposta e soluzione, e chiamano in causa inevitabilmente i concetti. Nessuna opera ha mai raggiunto l'indifferenza di pura intuitività e universalità vincolante che l'estetica tradizionale suppone come proprio apriori. La dottrina dell'intuizione è sbagliata perché attribuisce fenomenologicamente all'arte ciò che essa non compie. Non la purezza dell'intuizione è il criterio delle opere d'arte, ma quanto profondamente esse danno corso alla sua tensione con i momenti intellettivi che ineriscono ad esse. Malgrado tutto ciò il tabù degli elementi non intuitivi delle opere d'arte non è immotivato. Ciò che nelle opere è concettuale implica nessi giudicativi, e giudicare è contrario all'opera d'arte. Qui si possono anche presentare giudizi, ma l'opera non giudica, forse perché fin dalla tragedia attica è dibattito. Quando il momento discorsivo usurpa il primato, il rapporto dell'opera d'arte con il momento che le è esterno diventa troppo immediato e viene integrato, anche laddove essa, come in Brecht, si fa vanto del contrario: essa diventa di fatto positivista. L'opera d'arte deve portare in dote alla propria connessione immanente le proprie

componenti discorsive in un movimento contrario a quello indirizzato all'esterno, apofantico, a cui dà luogo il momento discorsivo. Il linguaggio della lirica d'avanguardia realizza ciò, svelando così la propria peculiare dialettica. Evidentemente le opere d'arte possono sanare le ferite che inferisce ad esse l'astrazione solo con una maggiore astrazione che impedisca la contaminazione dei fermenti concettuali con la realtà empirica: il concetto diventa "parametro". Ma l'arte, in quanto qualcosa di essenzialmente spirituale, non può affatto essere puramente intuitiva. Deve venir sempre anche pensata: essa stessa pensa. Il prevalere della dottrina dell'intuizione, che contraddice a qualsiasi esperienza delle opere d'arte, è una reazione alla reificazione sociale. Essa sfocia nell'istituzione di una branca separata di immediatezza, cieca nei confronti degli strati cosali delle opere d'arte che sono costitutivi di ciò che in esse è più che cosalmente concreto. Non solo esse hanno come supporti le cose, fatto su cui Heidegger ha richiamato l'attenzione contro l'idealismo⁵¹. La loro propria obiettivazione le rende cose di secondo grado. La loro compagine interna sempre rispondente a una logica immanente, ciò che esse sono diventate in sé, non viene raggiunta dalla pura intuizione, e ciò che in esse si lascia intuire è mediato dalla compagine; rispetto a quest'ultima ciò che in loro è intuitivo è inessenziale, e ogni esperienza delle opere d'arte deve superarlo. Se non fossero che intuitive, esse sarebbero un effetto subalterno, con le parole di Richard Wagner: effetto senza causa. La reificazione è essenziale per le opere e contraddice la loro essenza in quanto qualcosa di manifestantesi; il loro carattere cosale non è meno dialettico di ciò che in loro è intuitivo. L'obiettivazione dell'opera d'arte non coincide però affatto, come riteneva Vischer, già non più sicuro riguardo a Hegel, con il materiale di essa, ma è risultante del gioco di forze interno all'opera, affine come sintesi al carattere cosale. C'è qualche analogia con il carattere ancipite della cosa kantiana in quanto un in-sé trascendente e un oggetto soggettivamente costituito, legge delle proprie manifestazioni. Le opere d'arte sono sì cose nello spazio e nel tempo; se anche forme musicali limite, come la defunta e resuscitata improvvisazione, debbano essere ritenute tali, è difficile da stabilire; il momento precosale delle opere d'arte filtra sempre di nuovo da quello cosale. Tuttavia molto depone a favore di ciò anche nella prassi dell'improvvisazione: il loro manifestarsi nel tempo empirico; più ancora, che esse facciano riconoscere modelli obiettivati, per lo più

convenzionali. Infatti essendo opere, le opere d'arte sono in se stesse cose, oggettualizzate in virtù della loro propria legge formale. Il fatto che, ad esempio, nel teatro vada considerata oggettività in sé e per sé la rappresentazione, non il testo stampato, in musica ciò che risuona dal vivo e non le note, testimonia la precarietà del carattere cosale nell'arte, senza che però per questo l'opera d'arte vada esentata dal suo prender parte al mondo cosale. Gli spartiti sono non solo quasi sempre migliori delle esecuzioni, ma di più che soltanto indicazioni per queste; sono maggiormente la cosa stessa. I due concetti di cosa dell'opera d'arte non sono del resto assolutamente separati. Realizzare la musica era, almeno fino a poco tempo fa, come la versione interlineare del testo costituito dalle note. La fissazione mediante scrittura o note non è estrinseca alla cosa oggettiva; per suo tramite l'opera d'arte si rende autonoma rispetto alla propria genesi: da qui il primato dei testi sulla loro ripetizione. Il non fissato nell'arte è sí, in genere all'apparenza, più vicino all'impulso mimetico, di solito però non al di sopra ma al di sotto del fissato, residuo di una prassi superata, spesso regressivo. La recentissima ribellione contro la fissazione delle opere in quanto reificazione, ad esempio la virtuale sostituzione dei sistemi mensurali di notazione con imitazioni neumatico-grafiche⁵² di azioni musicali, confrontate con queste, pur sempre significative, sono reificazioni di gradi più vecchi. Peraltro quella ribellione difficilmente sarebbe così diffusa se l'opera d'arte non fosse affetta dalla propria immanente cosalità. Solo una fede d'artista grettamente incallita potrebbe disconoscere la complicità del carattere cosale artistico con quello sociale e dunque la sua non-verità, la feticizzazione di ciò che in sé è processo, un rapporto tra momenti. L'opera d'arte è insieme processo e attimo. La sua obiettivazione, condizione di autonomia estetica, è anche irrigidimento. Quanto più il lavoro sociale riposto nell'opera d'arte si oggettualizza, viene integralmente organizzato, tanto più in maniera percepibile essa strepita vuota ed estranea a se stessa.

Apparenza ed espressione.

Crisi dell'apparenza. L'emancipazione dal concetto di armonia dimostra di essere una rivolta contro l'apparenza: la costruzione è insita tautologicamente nell'espressione, a cui è contrapposta polarmente. Contro l'apparenza però non ci si ribella a vantaggio

del gioco, come era incline a pensare Benjamin, sebbene non sia disconoscibile il carattere di gioco, ad esempio delle permutazioni in luogo di sviluppi fittizi. Nel complesso la crisi dell'apparenza ha forse trascinato con sé il gioco: ciò che va bene all'armonia istituita dall'apparenza conviene all'innocenza del gioco. L'arte, che nel gioco cerca il proprio salvataggio dall'apparenza, passa allo sport. Ma la forza della crisi dell'apparenza si mostra nel fatto che essa investe anche la musica, a prima vista ostile all'illusione. In essa, nella sua configurazione sublimata, vengono meno anche i momenti di finzione, non solo l'espressione di sentimenti inesistenti, ma anche i momenti strutturali, come la finzione di una totalità che viene intuita come irrealizzabile. Nella grande musica come quella di Beethoven, ma probabilmente ben al di là dell'arte temporale, i cosiddetti elementi originari in cui s'imbatte l'analisi sono spesso grandiosamente nulli. Solo nella misura in cui si avvicinano asintoticamente al nulla, essi si fondono come puro divenire in un intero. Ma come forme parziali distinte vogliono già essere sempre di nuovo qualcosa: motivo o tema. La nullità immanente delle sue determinazioni elementari spinge l'arte integrale giù nell'amorfo; essa tanto più gravita da quelle parti quanto più è organizzata. Soltanto l'amorfo rende l'opera d'arte capace della propria integrazione. Attraverso il compimento, l'allontanamento dalla natura informe, ritorna il momento naturale, il non ancora formato, il non articolato. Allo sguardo rivolto alle opere d'arte da immediata vicinanza, le creazioni più obiettivate si mutano in brulichio, i testi nelle loro parole. Quando ci si illude di tenere immediatamente in mano i particolari delle opere d'arte, questi si dileguano nell'indeterminato e nell'indistinto: a tal punto sono mediati. Questo è il manifestarsi dell'apparenza estetica nella compagine delle opere d'arte. Il particolare, loro elemento vitale, si volatilizza, sotto lo sguardo micrologico evapora la sua concrezione. Il processo, rappreso in ogni opera d'arte in qualcosa di oggettuale, si oppone alla propria fissazione in un questo-qui, e torna a rifluire verso il luogo da dove è provenuto. La pretesa di obiettivazione che le opere d'arte elevano è compromessa per causa loro. Tanto in profondità l'illusione si è radicata nelle opere d'arte, anche in quelle non figurative. La verità delle opere d'arte è legata al loro riuscire o meno ad assorbire nella propria necessità immanente ciò che non è identico al concetto, ciò che secondo il metro di quest'ultimo è casuale. La loro conformità a scopi ha bisogno di ciò che non è

conforme a scopi. In tal modo nella loro propria consequenzialità si infiltra qualcosa di illusorio; l'apparenza è ancora la loro logica. Per sussistere, la loro conformità a scopi deve sospendersi avvalendosi del proprio altro. Nietzsche ha sfiorato il punto affermando, in modo peraltro problematico, che nell'opera d'arte tutto potrebbe benissimo essere diverso; ciò vale forse solo all'interno di un idioma stabilito, di uno "stile" che garantisce l'ampiezza della variazione. Se invece la compattezza immanente delle opere non viene presa in senso rigoroso, allora l'apparenza coglie di sorpresa le opere anche quando queste si illudono di esserne maggiormente al riparo. Esse smascherano la compattezza smentendo l'obiettività che producono. Loro stesse, non soltanto l'illusione che destano, sono l'apparenza estetica. L'illusorio delle opere d'arte si è condensato nella pretesa di essere un intero. Il nominalismo estetico è sfociato nella crisi dell'apparenza nella misura in cui l'opera d'arte vuole essere enfaticamente essenziale. La sensibilità per l'apparenza ha la propria sede nella cosa oggettiva. Ogni momento di apparenza estetica comporta oggi una discordanza estetica, contraddizioni tra ciò per cui si presenta l'opera d'arte e ciò che essa è. Il suo presentarsi eleva la pretesa dell'essenzialità; essa la onora solo negativamente, ma nella positività del suo proprio presentarsi c'è sempre anche il segno di un più, un *pathos* di cui neanche l'opera radicalmente non patetica può spogliarsi. Se la questione del futuro dell'arte non fosse sterile e sospetta di tecnocrazia, culminerebbe forse nel chiedersi se l'arte possa sopravvivere all'apparenza. Un caso paradigmatico della crisi di quest'ultima è stata la banale ribellione di quarant'anni fa contro il costume in teatro, l'Amleto in frac, il Lohengrin senza cigno. In ciò ci si oppose forse non tanto al fatto che le opere d'arte trasgredivano l'imperante disposizione d'animo realistica, quanto la loro *imagerie* immanente, che esse di per sé non riuscivano più a reggere. L'inizio della *Recherche* proustiana va interpretato come tentativo di aggirare il carattere d'apparenza: di scivolare all'interno della monade dell'opera d'arte impercettibilmente, senza porre con forza la sua immanenza formale e senza simulare un narratore onnipresente e onnisciente. Il problema di come si possa ancora cominciare, e come concludere, rinvia alla possibilità di una dottrina delle forme in estetica al tempo stesso ampia e materiale, che dovrebbe trattare anche le categorie del proseguimento, del contrasto, del passaggio, dello sviluppo e dell'"intreccio", e non da ultimo se oggi tutto debba

essere egualmente vicino al centro o di differente compattezza. L'apparenza estetica nel XIX secolo si era innalzata a fantasmagoria. Le opere d'arte cancellarono le tracce della propria produzione; presumibilmente perché l'avanzante spirito positivistico si trasmise all'arte, che pertanto doveva essere un fatto e si vergognava di ciò che avrebbe portato a scoprire che la sua impenetrabile immediatezza è mediata⁵³. A ciò le opere hanno obbedito fin nell'avanzata modernità. Il loro carattere d'apparenza si è rafforzato diventando quello della loro absolutezza; è quanto si nasconde dietro il termine hegeliano di religione dell'arte, che l'*œuvre* dello schopenhaueriano Wagner ha preso alla lettera. La modernità si è poi ribellata all'apparenza dell'apparenza di non essere tale. In ciò convergono tutti gli sforzi di bucare l'ermetica connessione d'immanenza delle opere tramite interventi scoperti, di far filtrare la produzione nel prodotto, ed entro certi limiti di mettere il processo di produzione al posto del suo risultato; un'intenzione, peraltro, che non era del tutto estranea ai grandi rappresentanti dell'epoca idealistica. Il lato fantasmagorico delle opere d'arte, che le renderebbe irresistibili, diventa sospetto a loro stesse non solo nelle cosiddette correnti neo-oggettive, nel funzionalismo, ma non di meno in forme usitate come il romanzo, nelle quali l'illusione da diorama, l'onnipresenza fittizia del narratore, si congiunge alla pretesa di qualcosa di irreale sia come qualcosa di effettivamente finto sia come finzione. Gli antipodi George e Karl Kraus l'hanno respinta, ma anche la violazione attraverso commenti della sua pura immanenza formale da parte di romanzieri come Proust e Gide testimonia l'identico *malaise*, non già semplicemente un'atmosfera epocale generale, antiromantica. Piuttosto l'aspetto fantasmagorico, che rafforza tecnologicamente l'illusione dell'essere-in-sé delle opere, potrebbe fungere da antagonista dell'opera d'arte romantica, che per mezzo dell'ironia sabotava in partenza l'aspetto fantasmagorico. Quest'ultimo è diventato penoso, poiché il levigato essere-in-sé a cui si abbandona la pura opera d'arte è incompatibile con la determinazione di essa come qualcosa di fatto da uomini e perciò a priori mescolato con il mondo cosale. La dialettica dell'arte moderna è in ampia misura questa: essa vuole scuotersi di dosso il carattere d'apparenza come gli animali le corna che hanno attaccate. Le aporie nel movimento storico dell'arte gettano la propria ombra sulla complessiva possibilità di essa. Anche correnti antirealistiche come l'espressionismo hanno preso parte alla

ribellione contro l'apparenza. Pur opponendosi alla riproduzione dell'esteriore, l'espressionismo ha cercato di svelare in maniera non distorta fatti psichici reali e si è avvicinato allo psicogramma. Tuttavia, in conseguenza di quella ribellione le opere d'arte stanno ricadendo nella mera cosalità come per punizione della loro *hybris* di essere piú che arte. La recentissima pseudomorfosi della scienza, per lo piú puerilmente ignorante, è il sintomo piú palpabile di tale involuzione. Non pochi prodotti della musica e della pittura attuali, con tutta la loro inoggettualità e inespressività, andrebbero sussunti sotto il concetto di un secondo naturalismo. Procedimenti crudamente fisicalisti nel materiale, relazioni calcolabili tra i parametri, rimuovono maldestramente l'apparenza estetica, la verità relativa al loro esser-posti. Essendo scomparso nella loro connessione autonoma, ciò si è lasciato alle spalle l'aura quale riflesso dell'umano che in essi si obiettiva. L'allergia all'aura, a cui oggi nessun'arte può sottrarsi, è inseparata dall'erompente inumanità. Tale recente reificazione, la regressione delle opere d'arte alla letteralità barbarica di ciò che accade esteticamente e il peccato di fantasmagoricità sono inestricabilmente intrecciati tra loro. Appena l'opera d'arte teme per la propria purezza tanto fanaticamente da dubitare di essa e da rovesciare all'esterno ciò che non può piú diventare arte, tela e mera materia sonora, essa diventa la sua propria nemica, la prosecuzione diretta e falsa della razionalità rispetto a scopi. Questa tendenza è sfociata nello *happening*. Ciò che è legittimo nella ribellione contro l'apparenza in quanto illusione, e ciò che è illusorio in essa, ossia la speranza che l'apparenza estetica possa togliersi dalla palude tirandosi per i capelli, sono però mescolati tra loro. Chiaramente l'immanente carattere d'apparenza delle opere non può essere liberato da una dose di imitazione, per quanto latente, del reale, e dunque dall'illusione. Infatti tutto ciò che le opere in sé contengono di forma e materiali, di spirito e materia, è migrato dalla realtà nelle opere d'arte, e in queste si è spogliato della propria realtà: così diventa sempre anche copia di quest'ultima. Anche la piú pura determinazione estetica, il manifestarsi, è mediata nei confronti della realtà in quanto sua negazione determinata. La differenza delle opere d'arte dall'empiria, il loro carattere d'apparenza, si costituisce in rapporto a quella e nella tendenza contro di essa. Se le opere d'arte per amore del proprio concetto volessero cancellare completamente quel riferimento all'indietro, cancellerebbero il loro

stesso presupposto. L'arte è infinitamente difficile anche in quanto è vero che deve trascendere il proprio concetto per corrispondergli, ma quando così facendo diventa simile a cose reali essa si adegua alla reificazione contro cui protesta: l'*engagement* oggi diventa inevitabilmente una concessione estetica. L'*ineffabile* dell'illusione impedisce di appianare l'antinomia dell'apparenza estetica nel solo concetto di manifestazione assoluta. Tramite l'apparenza, che rende noto ciò, le opere d'arte non diventano letteralmente epifanie, per quanto alla genuina esperienza estetica riesca difficile di fronte a opere autentiche non confidare che in esse sia presente l'assoluto. Alla grandezza delle opere d'arte è intrinseco suscitare questa fiducia. Ciò mediante cui esse diventano un dispiegamento della verità è contemporaneamente il loro peccato mortale, e l'arte non può assolvere se stessa da quest'ultimo. Essa seguita a trascinarselo dietro perché si comporta come se avesse avuto l'assoluzione. – Che, malgrado tutto ciò, rimanga da portare penosamente un residuo celeste dell'apparenza, non è separabile dal fatto che anche le creazioni che rinunciano all'apparenza sono isolate dall'azione politica reale che in origine, nel dadaismo, ha ispirato tale concezione. Lo stesso modo mimetico di comportarsi tramite cui le opere ermetiche vanno contro il borghese essere-per-altro, si rende complice a causa dell'apparenza del puro in-sé, a cui non sfugge neanche ciò che poi distrugge quest'ultima. Se non ci fosse da temere un fraintendimento idealistico, si potrebbe chiamare ciò la legge di ogni singola opera, arrivando così assai vicino alla legalità estetica: quella per cui essa diventa simile al proprio ideale obiettivo – non già a quello dell'artista. La mimesi delle opere d'arte è somiglianza con se stesse. Quella legge viene promulgata, uni- o plurivocamente, dall'impostazione di una qualunque opera; ciascuna è tenuta a ubbidirle in virtù della propria costituzione. Per questo le immagini estetiche divergono da quelle culturali. Con l'autonomia della propria configurazione le opere d'arte si vietano di far entrare al proprio interno l'assoluto, come se fossero simboli. Le immagini estetiche soggiacciono al divieto di immagini. Pertanto l'apparenza estetica, e anche la sua suprema conseguenza nell'opera ermetica, è appunto la verità. Le opere ermetiche non affermano ciò che le trascende come un essere che si trova in un ambito superiore, ma grazie alla propria impotenza e superfluità nel mondo empirico danno rilievo anche al momento della caducità nel proprio contenuto. La torre d'avorio, nel cui disprezzo i comandanti dei

paesi democratici concordano con i comandanti di quelli totalitari, ha nella irremovibilità dell'impulso mimetico in quanto impulso all'uguaglianza con se stessi qualcosa di eminentemente illuministico; lo *spleen* di essa è una coscienza più giusta che non le dottrine dell'opera d'arte impegnata o didattica, il cui carattere regressivo diventa sempre più o meno patente nella stoltezza e nella banalità dei saperi che esse si pretende comunicano. Perciò l'arte radicalmente moderna, nonostante i verdeti sommari che chi è politicamente interessato emette su di essa da ogni parte, può chiamarsi progressista, non solo per le tecniche in essa sviluppate ma per il contenuto di verità. Ciò per cui le opere d'arte esistenti sono più che esistenza è però non qualcosa che esiste di per sé, ma il loro linguaggio. Quelle autentiche parlano anche quando rifiutano l'apparenza, dall'illusione fantasmagorica fino all'ultimo soffio auratico. Lo sforzo di ripulirle di ciò che soltanto la soggettività casuale dice attraverso di esse, conferisce involontariamente al loro proprio linguaggio un rilievo tanto più plastico. Ad esso si riferisce il termine espressione nelle opere d'arte. A ragione quest'ultimo, laddove viene applicato da più tempo e con maggior enfasi, ossia tecnicamente, come caratterizzazione musicale di un'esecuzione, non richiede niente di specificamente espresso, nessun contenuto psichico particolare. Altrimenti l'*espressivo*⁵⁴ si potrebbe sostituire con nomi che indichino di volta in volta quel che va espresso in maniera determinata. Il compositore Arthur Schnabel l'ha tentato, ma è stato irrealizzabile.

Apparenza, senso, "tour de force". Nessuna opera d'arte ha un'unità integra, ciascuna deve simularla entrando in tal modo in conflitto con se stessa. Confrontata con la realtà antagonistica, l'unità estetica che a quella si contrappone diventa in apparenza anche immanente. La formazione integrale delle opere d'arte sfocia nell'apparenza, la loro vita sembra coincidere con la vita dei loro momenti, ma i momenti portano l'eterogeneo all'interno di esse, e l'apparenza diventa qualcosa di falso. Di fatto qualunque analisi più efficace scopre finzioni nell'unità estetica, o perché le parti non si compaginano in questa spontaneamente, in quanto essa gli viene imposta, o perché i momenti sono dall'inizio ritagliati a misura dell'unità, e dunque non sono davvero momenti. Il molteplice nelle opere d'arte non è più ciò che era, ma è preparato appena entra nel loro spazio; ciò condanna la conciliazione estetica all'infondatezza

estetica. L'opera d'arte è apparenza non solo in quanto antitesi dell'esistenza ma anche nei confronti di ciò che essa vuole da se stessa. Essa è afflitta dalla discordanza. Le opere d'arte, in virtù della propria connessione di senso, si ergono a qualcosa che è-in-sé. Tale connessione è in loro l'organo dell'apparenza. Ma nel momento in cui questa le integra, il senso stesso, ciò che istituisce l'unità, è stato affermato dall'opera d'arte in quanto presente, benché non lo fosse veramente. Il senso, che rende effettiva l'apparenza, prende parte da protagonista al carattere d'apparenza. Malgrado ciò, l'apparenza del senso non è la determinazione completa di quest'ultimo. Infatti il senso di un'opera d'arte è al tempo stesso l'essenza che si nasconde nel fattuale; esso chiama alla manifestazione ciò che di solito blocca quest'ultima. Organizzare l'opera d'arte, raggrupparne i momenti in una maniera che esprima pienamente le relazioni, ha questo scopo, ed è difficile staccarlo con la sonda critica dall'affermativo, dall'apparenza della realtà del senso in maniera tanto netta come piacerebbe a una costruzione concettuale filosofica. Inoltre, mentre l'arte accusa di inessenzialità l'essenza nascosta che essa rapporta alla manifestazione, con tale negazione è insieme posta come suo criterio un'essenza non presente, quella della possibilità; il senso inerisce anche al disconoscimento del senso. Il fatto che a quest'ultimo, ogni volta che si palesa nell'opera d'arte, resti associata l'apparenza, conferisce a tutta l'arte la sua tristezza; essa affligge tanto di più, quanto più perfettamente la connessione riuscita suggerisce senso; la tristezza è rafforzata da un "Oh se fosse così". È l'ombra dell'eterogeneo rispetto a ogni forma che quest'ultima cerca di mettere al bando, l'ombra della mera esistenza. Nelle opere d'arte riuscite la tristezza anticipa la negazione del senso presente in quelle dissestate, immagine rovesciata dell'anelito. Dalle opere d'arte traluce silente un "sarebbe", sullo sfondo di un "non è", ove il soggetto grammaticale è inesplícabile; non lo si può riferire deitticamente a nulla di presente nel mondo. Nell'utopia della propria forma l'arte si piega al gravoso peso dell'empiria da cui essa come arte si ritrae. Altrimenti la sua perfezione è nulla. L'apparenza nelle opere d'arte è sorella del progresso dell'integrazione che esse hanno dovuto pretendere da se stesse e grazie al quale il loro contenuto sembra immediatamente presente. L'eredità teologica dell'arte è la secolarizzazione della rivelazione, ideale e limite di qualunque opera. Contaminare l'arte con la rivelazione significherebbe

replicarne nella teoria l'inevitabile carattere di feticcio senza riflettere. Se si estirpasse la traccia di rivelazione al suo interno, la si degraderebbe a ripetizione indifferenziata di ciò che è. La connessione di senso, l'unità, viene istituita dalle opere d'arte perché non c'è, e in quanto istituita nega l'essere-in-sé per amore del quale viene intrapresa l'istituzione – in definitiva l'arte stessa. Qualunque artefatto lavora contro se stesso. Opere approntate come *tour de force*, come atto equilibristico, mettono in luce qualcosa che riguarda tutta l'arte: la realizzazione dell'impossibile.

L'impossibilità di una qualunque opera d'arte caratterizza in verità anche la più semplice come *tour de force*. La denigrazione dell'elemento virtuosistico da parte di Hegel⁵⁵, che però era estasiato da Rossini, perdurante fino al rancore contro Picasso, accondiscende sotto mentite spoglie all'ideologia affermativa che occulta il carattere antinomico dell'arte e di tutti i suoi prodotti: le opere che piacciono all'ideologia affermativa sono infatti anche quasi sempre orientate a quel *topos*, messo in discussione dal *tour de force*, per il quale la grande arte dovrebbe essere semplice. Non è uno dei modi peggiori per stabilire se l'analisi estetico-tecnica è feconda il considerare se essa scopre in virtù di cosa un'opera diventa *tour de force*. Solo ai livelli della pratica artistica esterni al territorio del concetto culturale di quest'ultima, l'idea di *tour de force* osa farsi avanti senza veli; ciò probabilmente un tempo ha fatto sorgere la simpatia tra avanguardia e Music Hall o Variété, un toccarsi degli estremi contro l'ambito medio, nutrito di interiorità, di un'arte che con la propria culturalità tradisce il dovere dell'arte. Nell'insolubilità di principio dei propri problemi tecnici essa può avvertire dolorosamente l'apparenza estetica; ciò succede forse in misura estrema quando è in questione la rappresentazione artistica: l'esecuzione di musica o di opere teatrali. Interpretarle correttamente significa formularle come problema: riconoscere le incompatibili esigenze con cui le opere mettono a confronto l'interprete nel rapporto tra il contenuto e la sua manifestazione. Quando si interpretano opere d'arte mettendovi in luce il *tour de force*, occorre trovare il punto di indifferenza in cui si annida la possibilità dell'impossibile. Vista l'antinomicità delle opere, una loro interpretazione del tutto adeguata non è propriamente possibile, dovendo qualsiasi interpretazione sopprimere un momento contraddittorio. Criterio supremo della rappresentazione è se senza tale soppressione essa diventi o meno teatro dei conflitti

che si sono acuiti nel *tour de force*. – Opere concepite come *tour de force* sono apparenza, perché devono comportarsi essenzialmente come ciò che essenzialmente non possono essere; esse si correggono mettendo in rilievo la propria impossibilità: questa è la legittimazione dell'elemento virtuosistico nell'arte che viene vietato da un'ottusa estetica dell'interiorità. Nelle opere più autentiche si potrebbe fornire la prova del *tour de force*, della realizzazione di qualcosa di irrealizzabile. Bach, che l'interiorità volgare vorrebbe sequestrare, è stato virtuosistico nel rendere compatibile l'incompatibile. Ciò che egli ha composto è sintesi tra il pensiero la cui armonia è quella del basso continuo e il pensiero polifonico. Ciò viene combinato senza fratture nella logica di una progressione per accordi che però, in quanto puro risultato della gestione delle voci, viene sgravata della sua opprimente, eterogenea pesantezza; ciò conferisce all'opera bachiana quella sua peculiare ariosità. Con non minor rigore si potrebbe mostrare in Beethoven la paradossalità di un *tour de force*: il fatto che da nulla viene qualcosa, la prova estetica in carne e ossa lungo i primi passi della logica hegeliana.

Sul salvataggio dell'apparenza; armonia e dissonanza. Il carattere d'apparenza delle opere d'arte viene mediato in maniera immanente, grazie alla loro propria obiettività. Quando si fissa un testo, un dipinto, un brano musicale, la creazione è di fatto presente e semplicemente simula il divenire che essa racchiude, il proprio contenuto; anche le tensioni estreme di un decorso in un tempo estetico sono fittizie, poiché nella creazione sono decise in anticipo una volta per tutte; in realtà il tempo estetico è in certa misura indifferente a quello empirico che esso neutralizza. Nella paradossalità del *tour de force*, nel rendere possibile l'impossibile, si dissimula però la paradossalità estetica in quanto tale: come possa il fare lasciare che si manifesti qualcosa di non fatto; come possa ciò che per il proprio concetto non è vero, essere tuttavia vero. Questo è pensabile solo del contenuto in quanto qualcosa di distinto dall'apparenza; ma nessuna opera d'arte ha contenuto se non grazie all'apparenza, nella sua propria configurazione. Perciò il centro dell'estetica è forse il salvataggio dell'apparenza, e il diritto in senso forte dell'arte, la legittimazione della sua verità, dipende da quel salvataggio. L'apparenza estetica vuol salvare ciò che lo spirito attivo, che ha prodotto anche i veicoli dell'apparenza, gli artefatti, ha sottratto a quel che ha abbassato a proprio materiale, a un per-

altro. Ma al tempo stesso proprio ciò che va salvato diventa per esso qualcosa di dominato, se non di prodotto da esso; il salvataggio mediante l'apparenza è esso stesso apparente, e della sua impotenza si fa carico l'opera d'arte con la propria componente di apparenza. L'apparenza non è la *caracteristica formalis* delle opere d'arte, ma è materiale, traccia della lesione che esse vorrebbero riscattare. Solo nella misura in cui il suo contenuto sia vero non metaforicamente, l'arte, che è qualcosa di fatto, si scuote di dosso l'apparenza che il suo esser fatta genera. Se invece si atteggia come se fosse ciò che appare grazie alla tendenza alla riproducibilità, allora essa diventa l'imbroglio del *trompe l'œil*, vittima proprio del momento interno che vorrebbe occultare; su ciò si basa il movimento che una volta si è chiamato oggettività. Il suo ideale sarebbe che l'opera d'arte, senza voler apparire in un qualche aspetto diversa da quel che è, venisse in se stessa così integralmente formata da far coincidere potenzialmente ciò per cui essa appare e ciò che essa vuole essere. Grazie all'esser formato, non grazie all'illusione né perché l'opera d'arte scuota invano la gabbia del proprio carattere d'apparenza, quest'ultimo forse potrebbe anche non avere l'ultima parola. Tuttavia persino l'oggettivazione delle opere d'arte non si sgrava dell'involucro della loro apparenza. Poiché la loro forma non è semplicemente identica con la loro adeguatezza a scopi pratici, esse, anche quando la loro fattura non vuole apparire proprio nulla, sono pur sempre apparenza rispetto alla realtà, dalla quale si distinguono per la loro mera determinazione in quanto opere d'arte. Quando esse cancellano i momenti dell'apparenza che gli ineriscono, si rafforza ancor più l'apparenza che deriva dalla loro peculiare esistenza, che tramite la propria integrazione si condensa in un in-sé che esse, in quanto qualcosa di posto, non sono. Ad esempio, non si deve più partire da una forma già data, si deve rinunciare alla fioritura, all'ornamento, ai residui di un'essenza formale che colpisce; l'opera d'arte deve organizzarsi dal basso. Nulla però garantisce in anticipo all'opera d'arte, una volta che il suo movimento immanente abbia fatto saltare ciò che colpisce, che essa poi si chiuda, che i suoi *membra disiecta* in qualche modo si riuniscano. Ciò ha indotto i procedimenti artistici a preformare dall'inizio dietro le quinte – l'espressione teatrale è pertinente – tutti i momenti singoli in maniera da farli diventare capaci di quel passaggio all'intero che altrimenti, dopo la liquidazione del preordinato, la contingenza dei particolari presa in senso assoluto

negherebbe. Perciò l'apparenza si impadronisce dei propri nemici giurati. Viene destata l'illusione che non ci sia illusione; che quanto non è coeso, quanto è estraneo all'io da una parte, e dall'altra la totalità posta armonizzino a priori, mentre l'armonia stessa viene istituita; che proprio il processo dal basso verso l'alto venga presentato come realizzato, mentre in esso persiste la vecchia determinazione dall'alto, che è quasi impossibile pensare estranea alla determinatezza spirituale delle opere d'arte. Tradizionalmente il carattere d'apparenza delle opere d'arte viene riferito al loro momento sensibile, soprattutto nella formulazione hegeliana dell'apparire sensibile dell'idea. Questa concezione dell'apparenza è succube di quella tradizionale, platonico-aristotelica, dell'apparenza del mondo sensibile da un lato, e dell'essenza, ovvero del puro spirito in quanto vero essere, dall'altro. L'apparenza delle opere d'arte nasce però dalla loro essenza spirituale. Allo spirito stesso, in quanto qualcosa di separato dal proprio altro, di autonomizzantesi da esso e di inafferrabile in tale essere-per-sé, appartiene un tratto di apparenza; tutto lo spirito, *χωρίς* dal corporeo, ha in sé l'aria di elevare all'essere qualcosa che non-è, qualcosa di astratto; questo è il momento di verità del nominalismo. L'arte è la riprova del tratto d'apparenza dello spirito in quanto essenza *sui generis*, prendendo in parola la pretesa dello spirito di essere un essente e ponendolo davanti agli occhi in quanto essente. Ciò, molto più che l'imitazione del mondo sensibile attraverso l'esteticamente sensibile a cui l'arte ha imparato a rinunciare, costringe questa all'apparenza. Lo spirito, tuttavia, non è solamente apparenza ma anche verità, non è solo l'inganno di un qualcosa di essente-in-sé, ma anche egualmente la negazione di tutto il falso essere-in-sé. Il momento del suo non-essere e della sua negatività entra nelle opere d'arte, che non rendono sensibile lo spirito, non lo catturano immediatamente, ma diventano spirito solo grazie al rapporto reciproco tra i loro elementi sensibili. Pertanto il carattere d'apparenza dell'arte è al tempo stesso la sua *methexis* alla verità. Si potrebbe forse interpretare la fuga nel caso da parte di diverse manifestazioni attuali dell'arte come risposta disperata all'ubiquità dell'apparenza: il contingente deve trasformarsi in intero senza lo *pseudos* di un'armonia prestabilita. Così, però, da un lato l'opera d'arte viene abbandonata a una cieca conformità a leggi per nulla distinguibile dalla sua totale determinazione dall'alto e, dall'altro, l'intero viene affidato al caso e la dialettica di singolo e intero svalutata ad

apparenza: in tal modo, cioè, non si ottiene affatto un intero. Una completa mancanza di apparenza regredisce a qualcosa di caoticamente legale, ove caso e necessità rinnovano la loro funesta congiura. L'arte non acquisisce potere sull'apparenza abolendo quest'ultima. Il carattere d'apparenza delle opere d'arte fa sí che il conoscerle contraddica il concetto di conoscenza della ragion pura kantiana. Esse sono apparenza in quanto pongono all'esterno il proprio interno, lo spirito, e vengono conosciute solo laddove, contro il divieto del capitolo sulle anfibolie, viene conosciuto il loro interno. Nella critica kantiana della facoltà estetica di giudizio, che risulta talmente soggettiva che non vi si fa parola di un interno dell'oggetto estetico, quest'ultimo è però virtualmente già pensato nel concetto di teleologia. Kant subordina le opere d'arte all'idea di qualcosa che ha un fine di per sé e in sé, anziché affidare la loro unità unicamente alla sintesi soggettiva a opera di chi conosce. L'esperienza artistica, in quanto esperienza di qualcosa di conforme a scopi in quel modo specifico, si distingue dal mero categoriale dar forma a qualcosa di caotico da parte di un soggetto. Il metodo hegeliano di abbandonarsi alla natura degli oggetti estetici e di prescindere dai loro effetti soggettivi in quanto qualcosa di casuale, è la riprova della tesi kantiana: la teleologia obiettiva diventa canone dell'esperienza estetica. Il primato dell'oggetto nell'arte e la conoscenza delle sue creazioni dall'interno sono due facce della stessa medaglia. Stando alla distinzione tradizionale tra cosa e manifestazione, le opere d'arte, in virtù della loro controtendenza rispetto alla propria cosalità, in definitiva alla reificazione in generale, stanno dalla parte delle manifestazioni. Ma in loro la manifestazione è quella dell'essenza, non è indifferente nei suoi confronti; in loro la manifestazione stessa va messa dalla parte dell'essenza. Essa in verità caratterizza la tesi in cui, secondo Hegel, si mediano realismo e nominalismo: la loro essenza deve manifestarsi, la loro manifestazione è essenziale, non è qualcosa per qualcos'altro, ma la loro determinazione immanente. Di conseguenza, a prescindere da cosa ne pensa il produttore, essa non è qualcosa di costruito in funzione di un osservatore, neppure di un soggetto trascendentale appercipiente; nessuna opera d'arte è descrivibile o spiegabile in base a categorie della comunicazione. Le opere d'arte sono apparenza perché procurano a ciò che esse stesse non possono essere una specie di esistenza seconda, modificata; sono manifestazione poiché quel non-essente in loro, per il quale

esistono, giunge a un'esistenza, per quanto frammentaria, grazie alla realizzazione estetica. L'identità di essenza e manifestazione è tuttavia poco raggiungibile per l'arte quanto per la conoscenza del reale. L'essenza che si trasforma nella manifestazione e la conia, sempre anche la frantuma; ciò che si manifesta, in quanto determinato come manifestantesi, è sempre anche involucro antistante al manifestantesi. Il concetto estetico di armonia e tutte le categorie che gli sono raccolte intorno vorrebbero negarlo. Esse spererebbero in un accordo di essenza e manifestazione, raggiunto per così dire grazie all'opera del tatto; nel più antico, spregiudicato uso linguistico ne sono un indizio termini come "destrezza dell'artista". L'armonia estetica non è mai realizzata, ma è garbo ed equilibrio; nell'interno di tutto ciò che in arte può essere chiamato a buon diritto armonico, sopravvive ciò che è disperato e reciprocamente contraddittorio⁵⁶. Nelle opere d'arte, in base alla loro costituzione, deve sciogliersi tutto ciò che è eterogeneo alla loro forma, benché esse siano comunque forma solo nel rapporto con ciò che vorrebbero far sparire. A ciò che in loro vuole manifestarsi, esse con il loro proprio apriori impediscono di farlo. Devono nascondere, e a ciò si oppone l'idea della loro verità finché esse rifiutano l'armonia. Senza il *memento* di contraddizione e non-identità l'armonia sarebbe esteticamente irrilevante, similmente a come l'identità, stando all'idea che si trae dalla *Differenzschrift* di Hegel, può in generale essere concepita solo come identità con un non-identico. Quanto più profondamente le opere d'arte s'immergono nell'idea di armonia, di essenza manifestantesi, tanto meno possono accontentarsi di essa. Non è forse una generalizzazione inopportuna di qualcosa di troppo divergente sul piano della filosofia della storia derivare i gesti antiarmonici di Michelangelo, del tardo Rembrandt, dell'ultimo Beethoven, invece che da uno sviluppo soggettivamente doloroso, dalla dinamica del concetto stesso di armonia, in fondo dalla sua insufficienza. La dissonanza è la verità sull'armonia. Presa rigorosamente, quest'ultima, in base al suo stesso criterio, si dimostra irraggiungibile. I suoi *desiderata* vengono soddisfatti solo quando tale irraggiungibilità si manifesta come una parte di essenza; come nel cosiddetto stile tardo di artisti di rilievo. Esso, molto al di là dell'*œuvre* individuale, ha una forza esemplare, la sospensione storica dell'armonia estetica nel suo complesso. La rinuncia all'ideale classicista non è un mutamento di stile o addirittura un

mutamento dell'equivoco sentimento della vita, ma è frutto dei coefficienti d'attrito dell'armonia, che presenta come concretamente conciliato ciò che non lo è, e così trasgredisce il postulato dell'essenza manifestantesi al quale invece mira proprio l'ideale dell'armonia. L'emancipazione da esso è una estrinsecazione del contenuto di verità dell'arte.

Espressione e dissonanza. La ribellione contro l'apparenza, l'insoddisfazione dell'arte per se stessa, è stata un momento della sua pretesa di verità presente al suo interno in maniera intermittente fin da tempi immemorabili. Che l'arte di tutti i materiali abbia da sempre aspirato alla dissonanza, che questa aspirazione sia stata soffocata solo da quella pressione affermativa della società con cui si è alleata l'apparenza estetica, vuol dire la stessa cosa. Dissonanza equivale a espressione, il consonante, l'armonico vuole eliminarla acquietando. Espressione e apparenza sono primariamente in antitesi. Poiché l'espressione non si lascia immaginare se non come espressione del dolore – la gioia si è mostrata refrattaria a ogni espressione, forse perché ancora non ce n'è affatto, e la beatitudine sarebbe priva di espressione –, l'arte ha, immanentemente, nell'espressione il momento in virtù del quale, essendo esso uno dei suoi costituenti, si difende dall'immanenza al di sotto della legge formale. L'espressione dell'arte si comporta mimeticamente, così che l'espressione del vivente è quella del dolore. I tratti dell'espressione che sono infitti nelle opere d'arte nel caso in cui queste non siano ottuse, sono linee di demarcazione nei confronti dell'apparenza. Poiché però esse come opere d'arte restano comunque apparenza, il conflitto tra questa, la forma nel senso più ampio, e l'espressione resta non svolto e fluttua storicamente. Il modo mimetico di comportarsi, una posizione nei confronti della realtà al di qua della fissa contrapposizione di soggetto e oggetto, viene assunto dall'apparenza tramite l'arte, organo della mimesi dai tempi del tabù mimetico, e, complementare all'autonomia della forma, ne diventa addirittura il veicolo. Lo sviluppo dell'arte è sviluppo di un *quid pro quo*: l'espressione, attraverso cui l'esperienza non-estetica penetra nella maniera più profonda nelle creazioni, diventa l'archetipo di tutto il fittizio nell'arte, come se laddove essa è quanto mai permeabile all'esperienza reale la cultura vegliasse nel modo più rigoroso a che il confine non venga violato. I valori espressivi delle opere d'arte

non sono piú immediatamente quelli del vivente. Frantumati e trasformati, diventano espressione della cosa stessa: il termine *musica ficta* ne è probabilmente la testimonianza piú remota. Quel *quid pro quo* non solo neutralizza la mimesi: consegue anche da essa. Se il comportamento mimetico non imita qualcosa, ma pone se stesso alla pari, allora le opere d'arte si incaricano di realizzare proprio ciò. Non imitano nell'espressione moti dell'animo del singolo uomo, assolutamente non quelli dei propri autori; quando si caratterizzano essenzialmente per questo, esse in quanto riproduzioni sono vittima proprio dell'oggettualizzazione a cui si oppone l'impulso mimetico. Al tempo stesso, nell'espressione artistica si dà esecuzione a quel verdetto storico sulla mimesi in quanto comportamento arcaico che sancisce che essa, praticata immediatamente, non è conoscenza; che ciò che si pone alla pari non diventa uguale; che l'intervento con la mimesi è fallito – verdetto che confina quest'ultima nell'arte, che si comporta mimeticamente, allo stesso modo in cui l'arte, obiettivando quell'impulso, assorbe la critica che gli viene rivolta.

Soggetto-oggetto ed espressione. Mentre raramente sono sorti dubbi sull'espressione in quanto momento essenziale dell'arte – anche l'attuale timore per l'espressione ne conferma la rilevanza e concerne in realtà l'arte in generale –, il suo concetto, così come la maggior parte di quelli esteticamente centrali, è riluttante alla teoria che lo vuole trattare: ciò che è qualitativamente contrario al concetto solo con difficoltà si lascia condurre al proprio concetto, la forma in cui qualcosa può venir pensato non è indifferente al pensato. Si dovrà interpretare l'espressione dell'arte, sul piano della filosofia della storia, come un compromesso. Essa è volta al trans-soggettivo, è la configurazione della conoscenza che, così come una volta precedeva la polarità di soggetto e oggetto, non riconosce quest'ultima come qualcosa di definitivo. È però secolare in quanto cerca di compiere tale conoscenza nello stato della polarità in quanto atto dello spirito che è-per-sé. L'espressione estetica è oggettualizzazione dell'inoggettuale, cioè siffatta che quest'ultimo grazie alla propria oggettualizzazione diventa un inoggettuale secondo, ciò che parla dall'artefatto, non in quanto imitazione del soggetto. D'altro canto proprio l'obiettivazione dell'espressione, che coincide con l'arte, ha bisogno del soggetto che la produce e che, in termini borghesi, sfrutta i suoi propri moti mimetici. L'arte è

espressiva laddove da essa, mediata soggettivamente, parla qualcosa di obiettivo: tristezza, energia, anelito. L'espressione è il volto addolorato delle opere. Esse lo mostrano a chi risponde al loro sguardo anche quando sono composte in tono lieto o celebrano la *vie opportune* del rococò. Se l'espressione fosse mero raddoppiamento di ciò che è soggettivamente sentito, resterebbe nulla; la derisione degli artisti di un prodotto sentito ma non inventato lo sa molto bene. Più che tali sentimenti, a costituire il suo modello è l'espressione di cose e situazioni extra-artistiche. In esse processi e funzioni storiche si sono già sedimentati e parlano da qui. Kafka è in tal senso esemplare per il modo di atteggiarsi dell'arte, e deve la propria irresistibilità al suo ritrasformare tale espressione in quel che accade, che vi si cifra. Solo che essa diventa doppiamente enigmatica, poiché il sedimentato, il senso espresso, è di nuovo privo di senso, storia naturale dalla quale nulla aiuta a uscire tranne il fatto che esso, impotente di per sé, riesca a esprimersi. L'arte è imitazione solo in quanto imitazione di un'espressione obiettiva, sottratta a ogni psicologia, di cui forse una volta il *sensorium* si è reso conto relativamente al mondo, e che non sopravvive da nessuna parte se non nelle creazioni. Per mezzo dell'espressione l'arte si chiude all'essere-per-altro, che così avidamente la inghiotte, e parla di per sé: questo è il compimento mimetico di essa. La sua espressione è l'antagonista dell'esprimere qualcosa.

Espressione come carattere linguistico. È tale mimesi l'ideale dell'arte, non un suo procedimento pratico, nemmeno un atteggiamento nei confronti di caratteri espressivi. Dell'artista nell'espressione entra la mimica, che sprigiona ciò che viene espresso in quella; se ciò che viene espresso diventa contenuto psichico tangibile dell'artista e l'opera d'arte sua riproduzione, allora l'opera degenera a fotografia sfocata. La rassegnazione di Schubert risiede non nella pretesa intonazione emotiva della sua musica, non nel modo in cui egli si sentiva, come se l'opera lo faccia trapelare, ma nell'è così che essa rivela con l'atto del lasciarsi cadere: in ciò consiste la sua espressione. L'incarnazione di questa è il carattere linguistico dell'arte, radicalmente diverso dal linguaggio in quanto suo *medium*. Si potrebbe discettare sul fatto che il primo non sia incompatibile con il secondo; lo sforzo della prosa, a partire da Joyce, di mettere fuori azione il linguaggio discorsivo, o almeno di subordinarlo alle

categorie formali fino a rendere irriconoscibile la costruzione, troverebbe in tal modo una qualche spiegazione: la nuova arte si adopera per la trasformazione del linguaggio comunicativo in un linguaggio mimetico. In virtù del proprio carattere ancipite il linguaggio è costituente dell'arte e suo nemico mortale. I vasi etruschi di Villa Giulia sono eloquenti in misura estrema e incommensurabili rispetto a ogni linguaggio comunicativo. Il vero linguaggio dell'arte è muto, il suo momento muto ha il primato su quello significante della poesia, che anche alla musica non manca interamente. Ciò che è simile al linguaggio nei vasi è contiguo semmai con un "sono qui" o "sono ciò", con una medesimezza che non viene solo ritagliata a opera del pensiero identificante dall'interdipendenza dell'esistente. Così un rinoceronte, bestia muta, sembra dire: io sono un rinoceronte. Il verso di Rilke «poiché non c'è luogo che non ti veda»⁵⁷, di cui Benjamin aveva un gran concetto, ha codificato in maniera praticamente insuperata quel linguaggio non significante delle opere d'arte: l'espressione è lo sguardo delle opere d'arte. Il loro linguaggio è, rispetto a quello significante, qualcosa di più antico benché inadempito: come se le opere d'arte, modellandosi sul soggetto con il loro esser compaginate, ripetessero come esso sorge, prorompe. Hanno espressione non quando comunicano il soggetto, ma quando tremano per la preistoria della soggettività, per quella dell'animazione; il *tremolo* di qualunque forma è insopportabile poiché surrogato di ciò. È questo che definisce l'affinità dell'opera d'arte con il soggetto. Essa sopravvive perché nel soggetto sopravvive quella preistoria. In ogni storia si ricomincia sempre da capo. Solo il soggetto serve da strumento dell'espressione, per quanto anch'esso, che s'illude di essere immediato, sia qualcosa di mediato. Anche laddove ciò che è espresso assomiglia al soggetto; laddove i moti sono quelli soggettivi, essi sono al tempo stesso apersonali, entrando nell'integrazione dell'io, non venendo assorbiti in essa. L'espressione delle opere d'arte è il non soggettivo nel soggetto, meno espressione di quest'ultimo che suo calco: niente è così espressivo come gli occhi degli animali – degli antropoidi –, che sembrano rattristarsi obiettivamente del fatto di non essere uomini. Venendo trasposti nelle opere, che tramite la propria integrazione se ne impadroniscono, i moti dell'animo nel *continuum* estetico restano luogotenenti della natura extraestetica, ma in quanto copie di essa non sono più in carne e ossa. Questa

ambivalenza viene registrata da ogni esperienza genuinamente estetica, in maniera incomparabile nella descrizione kantiana del sentimento del sublime come di qualcosa che in sé trema tra natura e libertà. Tale modificazione è, senza alcuna riflessione sullo spirituale, l'atto costitutivo della spiritualizzazione in tutta l'arte. Quella successiva non fa che dispiegarlo, ma esso è già posto nella modificazione della mimesi dovuta alla creazione, in quanto non si verifica grazie alla mimesi stessa quale mimesi della, per così dire, forma fisiologica precostituita dello spirito. La modificazione è corresponsabile dell'essenza affermativa dell'arte, poiché mitiga il dolore con l'immaginazione tanto quanto lo rende dominabile dalla totalità spirituale in cui esso svanisce lasciandolo in realtà immutato.

Dominazione e conoscenza concettuale. Benché l'arte sia stata segnata e potenziata dall'estraniamento universale, essa è il meno possibile estraniata, poiché tutto in lei è passato attraverso lo spirito, è umanizzato senza violenza. Essa oscilla tra l'ideologia e quel che Hegel attesta al regno nativo dello spirito, la verità dell'essercito di se stesso. Per quanto possa continuare a esercitare dominio in essa, lo spirito nella propria obiettivazione si libera dai propri scopi signorili. Creando un *continuum* che è tutto spirito, le creazioni estetiche diventano l'apparenza dell'in-sé bloccato nella cui realtà le intenzioni del soggetto troverebbero compimento e cessazione. L'arte corregge la conoscenza concettuale poiché, separata, realizza ciò che quella invano si aspetta dall'astratta relazione-soggetto-oggetto: lo svelarsi di qualcosa di obiettivo tramite un'operazione soggettiva. Tale operazione essa non la sostiene all'infinito. La chiede alla sua propria finitezza, a scapito della propria caratteristica d'apparenza. Con la spiritualizzazione, dominazione radicale della natura, ossia di essa stessa, corregge la dominazione della natura in quanto dominazione dell'altro. Ciò che si instaura in maniera estranea nell'opera d'arte contro al soggetto in quanto qualcosa di duraturo, in quanto feticcio rudimentale, è garanzia del non estraniato; ma ciò che nel mondo si comporta come se sopravvivesse quale natura non-identica, diventa materiale della dominazione della natura e veicolo del dominio sociale, più che mai estraniato. L'espressione, con cui la natura penetra assai in profondità nell'arte, è al tempo stesso come tale la sua non letteralità, *memento* di ciò che l'espressione di per sé non è e che

tuttavia non si concretizzerebbe altrimenti che grazie al suo come.

Espressione e mimesi. La mediazione dell'espressione delle opere d'arte attraverso la loro spiritualizzazione, presente agli albori dell'espressionismo ai suoi esponenti di rilievo, implica la critica di quel rozzo dualismo di forma ed espressione a cui si è orientata sia l'estetica tradizionale sia la coscienza di diversi artisti genuini⁵⁸. Non che quella dicotomia sia priva di qualunque fondamento. Difficilmente si troveranno argomenti per annullare la preponderanza dell'espressione da un lato, l'aspetto formale dall'altro, soprattutto nell'arte più antica, che ha dato dimora ai moti dell'animo. Piuttosto i due momenti sono intimamente mediati l'uno attraverso l'altro. Quando le opere non sono completamente plasmate, quando non sono formate, perdono proprio quell'espressività per la quale si sottraggono al lavoro e alla fatica della forma; e la presunta forma pura, che nega l'espressione, è rumore. L'espressione è un fenomeno di interferenza, funzione del modo di procedere non meno che mimetica. La mimesi, a sua volta, viene chiamata in causa dalla densità del procedimento tecnico, la cui razionalità immanente sembra però lavorare contro l'espressione. La violenza che esercitano le opere integrali è equivalente alla loro eloquenza, a ciò di loro che parla, non è un semplice effetto di suggestione; del resto la suggestione è a sua volta congiunta a processi mimetici. Ciò conduce a una paradossalità soggettiva dell'arte: produrre qualcosa di cieco – l'espressione – per riflessione – mediante la forma –; non razionalizzare quanto è cieco, ma in generale solo produrlo esteticamente; «fare cose di cui non sappiamo che cosa sono». Questa situazione, oggi inasprita a conflitto, ha un suo lungo antefatto. Parlando di sedimento dell'assurdo, dell'incommensurabile in ogni produzione artistica, Goethe ha raggiunto la costellazione moderna di conscio e inconscio; e ha raggiunto anche la visione secondo cui la sfera dell'arte, serbata dalla coscienza come inconscia, diventa quello *spleen* per cui la si è concepita nel secondo romanticismo a partire da Baudelaire, una riserva incorporata nella razionalità e virtualmente sopprimentesi. Il riferimento a ciò non liquida però l'arte: chi argomenta in tal modo contro la modernità si attiene meccanicamente al dualismo di forma ed espressione. Ciò che per i teorici non è che una contraddizione logica, è familiare agli artisti e si dispiega nel loro lavoro: quel

disporre del momento mimetico che ne richiama, distrugge, salva l'involontarietà. Il volontario nell'involontario è l'elemento vitale dell'arte, la capacità di giungervi è un criterio attendibile del potere artistico, benché la fatalità di tale movimento venga velata. Gli artisti conoscono quella capacità come proprio senso della forma. Esso costituisce la categoria di mediazione con il problema kantiano del perché l'arte, per Kant qualcosa di spiccatamente aconcettuale, nondimeno porti con sé soggettivamente quel momento dell'universale e necessario che secondo la critica della ragione è riservato unicamente alla conoscenza discorsiva. Il senso della forma è la riflessione, al tempo stesso cieca e vincolante, della cosa oggettiva in sé su cui quest'ultima deve fare affidamento; l'obiettività chiusa in se stessa da ascrivere alla capacità mimetica soggettiva, che di per sé si fortifica in rapporto al proprio contrario, la costruzione razionale. La cecità del senso della forma corrisponde alla necessità nella cosa oggettiva. L'irrazionalità del momento espressivo costituisce per l'arte lo scopo di qualsiasi razionalità estetica. Essa, contro ogni ordine deliberato, è costretta a rinunciare tanto all'inesorabile necessità naturale quanto alla casualità caotica. Al caso, in rapporto a cui la sua necessità si rende conto del proprio momento fittizio, essa non dà quanto gli spetta annettendosi fittiziamente qualcosa di intenzionalmente casuale così da depotenziare le proprie mediazioni soggettive. Piuttosto essa rende giustizia al caso con quel procedere a tentoni nel buio della strada della propria necessità. Quanto più fedelmente la segue, tanto meno è trasparente a se stessa. Essa si oscura. Il suo processo immanente ha qualcosa di raddomantico. Seguire la direzione verso cui la mano tira è mimesi in quanto compimento dell'obiettività; le scritture automatiche, ad esempio anche dello Schönberg della *Erwartung*, si sono fatte ispirare da una sua utopia, peraltro scontrandosi abbastanza presto con il fatto che la tensione di espressione e obiettivazione non si compone in un'identità. Nessun membro intermedio tra l'autocensura del bisogno d'espressione e l'arrendevolezza alla costruzione è sufficiente. L'obiettivazione passa attraverso gli estremi. Il bisogno d'espressione non tenuto a freno da alcun gusto, da alcun intelletto artistico, converge con la nudità dell'obiettività razionale. D'altro canto il pensar se stessa dell'opera d'arte, la sua *noesis noeseos*, non si può tenere sotto la tutela di un'irrazionalità prescritta. La razionalità estetica deve immergersi a occhi bendati nel configurare invece di governarlo

dall'esterno, come riflessione sull'opera d'arte. Intelligenti o stolte le opere d'arte lo sono per il loro modo di procedere, non per le idee che un autore si fa su di loro. A tale ragione immanente della cosa oggettiva si deve ogni momento dell'arte di Beckett, ermeticamente isolata dalla razionalità superficiale, benché essa non sia affatto una prerogativa della modernità ma sia egualmente riscontrabile, ad esempio, nelle contrazioni del tardo Beethoven, nella rinuncia all'ingrediente superfluo e pertanto irrazionale. Viceversa opere d'arte minori, soprattutto la musica che strepita, si devono a un'immanente stupidità, a cui ha reagito polemicamente nella modernità non da ultimo l'ideale della maggiore età. L'aporia di mimesi e costruzione diventa per le opere d'arte coercizione a unire radicalismo e avvedutezza, senza ipotesi ausiliarie aggiunte apocriefamente con la riflessione.

Dialettica dell'interiorità; aporie dell'espressione. L'avvedutezza, però, non conduce fuori dall'aporia. Storicamente una delle radici della ribellione contro l'apparenza è l'allergia all'espressione; se il rapporto tra le generazioni assume mai un ruolo nell'arte, è proprio qui che lo fa. L'espressionismo è diventato *imago* paterna. Empiricamente si potrebbe dimostrare che uomini non liberi, convenzionalisti e aggressivo-reazionari tendono a rifiutare la "*intraception*", la riflessione su se stessi in ogni forma, e con ciò anche l'espressione come tale in quanto qualcosa di troppo-umano. I medesimi, sullo sfondo di una generale estraneità all'arte, si dichiarano con particolare rancore contro la modernità. Psicologicamente ubbidiscono ai meccanismi di difesa con i quali un io debolmente formato respinge ciò che potrebbe far vacillare la propria stentata capacità di funzionamento, soprattutto danneggiare il proprio narcisismo. L'atteggiamento in questione è quello della "*intolerance of ambiguity*", dell'insofferenza per l'ambivalente, per ciò che non è nettamente sussumibile; in definitiva per ciò che è aperto, che non è anticipatamente deciso da un'istanza, contro la stessa esperienza. Immediatamente alle spalle del tabù mimetico ce n'è uno sessuale: niente deve essere bagnato, l'arte diventa igienica. Varie correnti di essa si identificano con ciò e con la caccia alle streghe contro l'espressione. L'antipsicologismo della modernità muta di funzione. Un tempo prerogativa di un'avanguardia che protestava sia contro lo Jugendstil sia contro il realismo esteso all'interiorità, esso è stato nel frattempo socializzato e messo al

servizio del vigente. La categoria dell'interiorità, secondo la tesi di Max Weber, risalirebbe al protestantesimo, che stimava la fede più delle opere. Benché interiorità, ancora in Kant, volesse dire anche protesta contro l'ordine imposto eteronomamente ai soggetti, fin dall'inizio le è stata associata l'indifferenza per ogni ordine, l'esser pronti a lasciarlo com'è e a ubbidirgli. Ciò era consono all'origine dell'interiorità dal processo lavorativo: essa doveva coltivare un tipo antropologico che esegue per dovere, quasi spontaneamente, il lavoro salariato di cui ha bisogno il nuovo modo di produzione e a cui lo costringono i rapporti sociali di produzione. Con il crescere dell'impotenza del soggetto essente-per-sé l'interiorità è conseguentemente diventata del tutto ideologia, immagine illusoria di un regno interiore in cui chi tace in terra viene risarcito di quel che gli viene negato socialmente; con ciò diventa sempre più umbratile, priva di contenuto anche in sé. A questo l'arte non vorrebbe più adattarsi. Ma il momento dell'interiorizzazione è difficile pensarlo disgiunto da essa. Benjamin una volta ha detto: dell'interiorità non me ne frega nulla. Ciò era rivolto contro Kierkegaard e la "filosofia dell'interiorità" che gli si richiama e il cui nome sarebbe stato così antitetico a quel teologo come il termine ontologia. Benjamin intendeva la soggettività astratta che maldestramente si erge a sostanza. Ma la sua frase è tanto poco l'intera verità quanto poco lo è il soggetto astratto. Lo spirito – ed egualmente anche quello di Benjamin – deve andare dentro di sé per poter negare l'in-sé. Lo si potrebbe dimostrare esteticamente in quella contrapposizione tra Beethoven e il jazz rispetto a cui diversi orecchi di musicisti già cominciano a diventare sordi. Beethoven è, in modo modificato ma determinabile, la piena esperienza della vita esterna che si ripresenta interiormente, così come il tempo, *medium* della musica, è il senso interno; la *popular music* in tutte le sue versioni è al di qua di tale sublimazione, uno stimolante somatico, e dunque, per quel che concerne l'autonomia estetica, è regressiva. Anche l'interiorità prende parte alla dialettica, sebbene in modo diverso che in Kierkegaard. Con la sua liquidazione, infatti, non è emerso per nulla un tipo di uomo guarito dall'ideologia, ma un tipo di uomo che non riesce affatto a giungere all'io, per il quale David Riesman ha coniato la formula "*outer-directed*". Di conseguenza la categoria dell'interiorità nell'arte assume un riflesso conciliante. Di fatto la denigrazione, ad esempio, di creazioni radicalmente espressive in quanto eccessivo tardoromanticismo è diventata la

chiacchiera di tutti coloro che mirano alla restaurazione.

L'alienazione estetica nella cosa oggettiva, nell'opera d'arte, esige non un io debole, che si adegua, quanto invece un io forte. Soltanto l'io autonomo è in grado di volgersi criticamente contro se stesso e di rompere la propria illusoria partigianeria. Ciò non è pensabile finché il momento mimetico viene represso dall'esterno, da un super-io alienato, estetico, anziché svanire e conservarsi nell'obiettivazione nella propria tensione con ciò che gli è contrapposto. Tuttavia l'apparenza diventa più che mai flagrante nell'espressione, poiché quest'ultima si presenta come qualcosa che è privo di apparenza e però si sussume sotto l'apparenza estetica; è stata violentemente criticata l'espressione come mettersi in scena. Il tabù mimetico, un cardine dell'ontologia borghese, nel mondo amministrato ha colpito anche la zona che in maniera tollerante era riservata alla mimesi, e ha utilmente rintracciato in essa la menzogna dell'immediatezza umana. Oltre a ciò tuttavia quell'allergia serve all'odio per il soggetto, senza il quale però nessuna critica del mondo delle merci avrebbe senso. Esso viene negato astrattamente. È vero che il soggetto, che si atteggia tanto più a compensatorio quanto più è diventato impotente e funzionale, nell'espressione è falsa coscienza già per il fatto che, in quanto esprimentesi, simula una rilevanza che gli è stata revocata. Ma l'emancipazione della società dal predominio dei propri rapporti di produzione ha come scopo la costruzione reale del soggetto che le circostanze finora hanno impedito, e l'espressione non è solo *hybris* del soggetto bensì lamento del soggetto per il suo proprio fallimento quale cifra della propria possibilità. È vero che l'allergia per l'espressione ha la propria legittimazione più profonda nel fatto che qualcosa in essa, prima di ogni allestimento estetico, tende alla menzogna. L'espressione è a priori un imitare. Illusoria la fiducia, che latentemente vi alberga, che vada meglio quando si dice o si grida, un residuo magico, fede in quella che Freud ha polemicamente chiamato "onnipotenza del pensiero". Ma l'espressione non resta senz'altro all'interno dell'incantesimo magico. Che si dica, che in ciò si acquisti distanza dalla reclusa immediatezza della sofferenza, cambia le cose tanto quanto l'urlare mitiga un dolore insopportabile. L'espressione obiettivata nel linguaggio persiste interamente, ciò che è stato detto una volta è difficile che si smorzi del tutto, né il male né il bene, la parola d'ordine della soluzione finale tanto poco quanto la speranza di

conciliazione. Ciò che acquista linguaggio entra nel movimento di qualcosa di umano che ancora non è, e che in forza della propria inettitudine, che lo costringe al linguaggio, si ridesta. Il soggetto, seguendo a tentoni la propria reificazione, limita quest'ultima grazie al residuo mimetico, rappresentante della vita inviolata in mezzo a quella offesa, che ha ridotto il soggetto a ideologia. L'inestricabilità dei due momenti definisce l'aporia dell'espressione artistica. Non si può decidere in via generale se un'espressione che fa *tabula rasa* di ogni espressione sia un altoparlante della coscienza reificata o l'espressione senza parole, senza espressione, che la denuncia. L'arte autentica conosce l'espressione di ciò che è privo d'espressione, il pianto a cui mancano le lacrime. Al contrario la nuda, neo-oggettiva estirpazione dell'espressione si rassegna all'universale adattamento e sottopone l'arte antifunzionale a un principio che si potrebbe giustificare unicamente con la funzionalità. Da questo modo di reagire viene disconosciuto il non metaforico, il non ornamentale nell'espressione; quanto più le opere d'arte gli si aprono senza riserve, tanto più esse diventano protocolli d'espressione, rivolgono l'oggettività verso l'interno. In tal senso, almeno, nelle opere d'arte matematizzate, che al tempo stesso dichiarano di essere nemiche dell'espressione ed esse stesse positive, come fa Mondrian, è evidente che esse non hanno risolto il processo che riguarda l'espressione. Se il soggetto non deve ormai più poter parlare immediatamente, esso tuttavia deve – secondo l'idea di una modernità che non abbia giurato sulla costruzione assoluta – parlare attraverso le cose, attraverso la loro estraniata e lesa figura.

Carattere d'enigma, contenuto di verità, metafisica.

Critica e salvataggio del mito. Le opere d'arte non possono essere capite dall'estetica in quanto oggetti ermeneutici; da capire sarebbe, allo stato attuale, la loro incapibilità. Ciò che si è lasciato svendere alla parola d'ordine assurdamente con così poca resistenza come *cliché*, potrebbe essere recuperato soltanto da una teoria che ne pensasse la verità. Ciò non è separabile dalla spiritualizzazione delle opere d'arte, in quanto ne è il contrappunto; quest'ultimo, secondo l'espressione di Hegel, ne è l'etere, è spirito stesso nella propria onnipresenza, non l'intenzione dell'enigma. Infatti, in quanto negazione siffatta dello spirito che domina la natura, lo spirito delle opere d'arte non si presenta come spirito. Esso si accende in ciò che gli è contrapposto, nella materialità. Non è affatto presente al massimo grado nelle opere d'arte più spirituali. Quanto di essa è salvifico l'arte ce l'ha nell'atto con cui lo spirito al suo interno si degrada. Al brivido essa non si mantiene fedele per inversione. È piuttosto la sua eredità. Lo spirito delle opere d'arte lo produce alienandosi nelle cose oggettive. Così l'arte partecipa al processo storico reale, conformemente alla legge dell'illuminismo secondo cui ciò che una volta sembrava realtà, in forza dell'autoriflessione del genio migra nell'immaginazione e sopravvive in essa diventando consapevole della propria irrealtà. La via storica dell'arte in quanto spiritualizzazione è quella della critica del mito tanto quanto quella che porta al suo salvataggio: ciò di cui l'immaginazione è memore viene da questa rafforzato nella sua possibilità. Tale doppio movimento dello spirito nell'arte descrive la preistoria di essa che è situata nel concetto piuttosto che quella empirica. Il movimento inarrestabile dello spirito verso ciò che gli è sottratto parla nell'arte a favore di quanto di antichissimo è andato perduto.

Il mimetico e l'insulso. La mimesi nell'arte è il prespirituale, il contrario allo spirito e d'altro canto ciò rispetto a cui questo si infiamma. Nelle opere d'arte lo spirito è diventato loro principio di costruzione, ma soddisfa il proprio *telos* solo se emerge da ciò che è da costruire, dagli impulsi mimetici, aderendo ad essi, invece di essergli inflitto dispoticamente. La forma obiettivizza i singoli impulsi solo se li segue nella direzione in cui già vogliono andare per conto proprio. Questa soltanto è la *methexis* dell'opera d'arte

alla conciliazione. La razionalità delle opere d'arte diventa spirito unicamente nella misura in cui svanisce in ciò che le è polarmente contrapposto. La divergenza tra costruttivo e mimetico che nessuna opera d'arte può appianare, per dir così il peccato originale dello spirito estetico, ha come correlato l'elemento dell'insulso e del clownesco che portano al proprio interno anche le opere di maggior rilievo, essendo parte del loro significato il non coprire ciò di belletto. L'insoddisfazione per il classicismo di qualsiasi osservanza deriva dal suo rimuovere quel momento; l'arte deve diffidarne. Con la spiritualizzazione di quest'ultima in nome della maggiore età, questo insulso viene solo accentuato in maniera ben più secca; quanto più la compagine che le è peculiare, in forza della propria concordanza, somiglia a una compagine logica, tanto più palesemente la differenza di questa logicità da quella dominante all'esterno diventa la parodia di quest'ultima, quanto più l'opera diventa ragionevole in base alla propria costituzione formale, tanto più diventa insulsa secondo il metro della ragione all'interno della realtà. La sua insulsaggine è però anche una componente del giudizio emesso su quella razionalità; sul fatto che essa, diventata fine a se stessa nella prassi sociale, si capovolge nell'irrazionale e nella follia, in mezzi per scopi. L'insulso nell'arte, di cui coloro che sono privi di senso artistico si accorgono meglio di chi vive in essa ingenuamente, e la stoltezza della razionalità assolutizzata si denunciano a vicenda; del resto la felicità, il sesso, visto dal regno della prassi autoconservantesi, ha egualmente quel qualcosa di insulso che chi non viene spinto da esso può additare così malignamente. L'insulsaggine è il residuo mimetico nell'arte, il prezzo della sua chiusura ermetica. Il filisteo ha contro di essa dalla propria parte sempre anche un brandello ipocrita di ragione. Quel momento, in quanto residuo di qualcosa di impenetrato estraneo alla forma, di barbarico, diventa al contempo nell'arte qualcosa di male finché essa lo rispecchia in sé senza plasmarlo. Se ciò resta allo stato puerile, magari facendosi coltivare come tale, allora non c'è più freno fino al *fun* calcolato dell'industria culturale. L'arte implica concettualmente il *kitsch*, con il risvolto sociale per cui essa, tenuta a sublimare quel momento, presuppone il privilegio della cultura e il rapporto di classe; perciò le tocca la punizione del *fun*. Tuttavia i momenti insulsi delle opere d'arte sono vicinissimi agli strati non intenzionali di esse, e perciò, in grandi creazioni, anche al loro segreto. Soggetti sciocchi come quello del *Flauto magico* e del

Freischütz acquisiscono, attraverso il *medium* della musica, più contenuto di verità del *Ring*, che con retta coscienza mira al tutto. Nell'elemento clownesco l'arte, confortante, si ricorda della preistoria nel primitivo mondo animale. Gli antropoidi nello zoo eseguono insieme qualcosa che assomiglia agli atti dei clown. Quella dei bambini con i clown è un'intesa con l'arte di cui poi, come dell'intesa con gli animali, gli adulti fanno perdere loro l'abitudine. Al genere uomo la rimozione della propria somiglianza con gli animali non è riuscita tanto completamente da non poterla rapidamente riconoscere e venire così invasi dalla gioia; il linguaggio dei bambini piccoli e degli animali sembra lo stesso. Nella somiglianza con gli animali propria dei clown riluce la somiglianza con l'uomo propria delle scimmie; la costellazione animale-matto-clown è uno degli strati fondamentali dell'arte.

"*Cui bono*". Benché ogni opera d'arte, in quanto cosa che nega il mondo cosale, diventi a priori disarmata quando deve legittimarsi di fronte a quel mondo, essa non può semplicemente rifiutare questa legittimazione a causa di tale apriorità. Stupirsi del carattere d'enigma riesce difficile a colui per il quale l'arte non è, come per chi è estraneo all'arte, un divertimento o, come per l'intenditore d'arte, uno stato di eccezione, bensì la sostanza della propria esperienza; ma tale sostanza esige da lui di accertarsi dei momenti dell'arte e di non cedere laddove l'esperienza dell'arte nuoce a quest'ultima. Un sospetto di ciò assale chi esperisce opere d'arte in *milieu* o cosiddetti contesti culturali rispetto a cui quelle sono estranee o incommensurabili. Allora esse si espongono nude all'esame del loro *cui bono*, dal quale le protegge solo il tetto sforacchiato della cultura a loro contestuale. In tali situazioni questa irrispettosa domanda, che ignora il tabù relativo alla sfera estetica, è spesso fatale alla qualità delle opere; se le si considera completamente dall'esterno, la loro questionabilità si scopre provenire in tutto e per tutto dall'interno. Il carattere d'enigma delle opere d'arte resta intrecciato con la storia. Grazie a quest'ultima esse un tempo sono diventate enigmi, grazie ad essa continuano a diventarlo, e viceversa solo essa, a cui si deve la loro autorità, tiene lontana da loro l'imbarazzante domanda sulla loro *raison d'être*. Condizione del carattere d'enigma delle opere è meno la loro irrazionalità che la loro razionalità; quanto più pianificatamente vengono dominate, tanto più esso assume rilievo.

Grazie alla forma le opere diventano simili al linguaggio, sembrano annunciare in ognuno dei propri momenti una sola e precisa cosa, e questa sfugge.

Carattere d'enigma e comprendere. Tutte le opere d'arte, e l'arte nel suo insieme, sono enigma; ciò ha irritato fin dai tempi antichi la teoria dell'arte. Il fatto che le opere d'arte dicano qualcosa e con lo stesso respiro lo nascondano, indica il carattere d'enigma sotto l'aspetto del linguaggio. Questo fa burle da clown; se si è nelle opere d'arte, se si partecipa alla loro realizzazione, allora esso si fa invisibile; se se ne esce, se si rompe il patto con la loro connessione d'immanenza, allora esso ritorna come uno *spirit*. Anche per questo può valer la pena di studiare gli uomini privi di senso artistico: in loro il carattere d'enigma dell'arte diventa flagrante fino alla totale negazione di quest'ultima, diventa senza saperlo l'estremo della critica dell'arte e, in quanto comportamento difettoso, sostegno della sua verità. Impossibile spiegare a coloro che sono privi di senso artistico che cosa sia l'arte; essi non sarebbero in grado di far entrare la visione intellettuale nella propria esperienza vitale. In loro il principio di realtà è talmente sopravvalutato da tabuizzare il comportamento estetico in quanto tale; sollecitata dall'approvazione culturale dell'arte, la mancanza di senso artistico trapassa spesso in aggressione, e questa non da ultimo spinge oggi la coscienza generale alla disartizzazione dell'arte. Del carattere d'enigma di quest'ultima può accertarsi in modo elementare chi vien detto privo di musicalità, chi non comprende il "linguaggio della musica", chi percepisce solo insensatezze e si meraviglia del perché di tali rumori; la differenza tra ciò che egli ode e ciò che ode l'iniziato definisce il carattere d'enigma. La natura d'enigma però non si estende affatto solo alla musica, la cui aconcettualità rende tale natura quasi troppo palmare. Chiunque, per così dire, non ridisegni l'opera secondo la disciplina di essa, viene guardato da un quadro o da una poesia con gli stessi occhi vuoti con cui la musica guarda chi è privo di senso artistico, e proprio lo sguardo vuoto e interrogativo va accolto da parte di quell'esperienza e interpretazione delle opere che non voglia essere inefficace; non accorgersi dell'abisso non protegge un gran che; il mezzo, qualunque sia, con cui la coscienza si vuol preservare dal cadere in errore è un potenziale della sua sventura. A domande come: perché una qualunque cosa viene imitata? oppure a quella sul perché venga narrato qualcosa come se

fosse reale mentre invece non lo è e semplicemente distorce la realtà, non c'è una risposta che possa convincere chi le pone. Davanti all'“a che fine tutto ciò”, al rimprovero della propria reale mancanza di scopi, le opere d'arte disarmate ammutoliscono completamente. Se, ad esempio, si obiettasse che il racconto di finzione riesce a cogliere l'essenza sociale in misura maggiore di una fedele esposizione protocollare, si potrebbe replicare che proprio questa è faccenda della teoria e a tal fine non c'è bisogno di finzione. Peraltro ogni manifestazione del carattere d'enigma in quanto manifestazione di perplessità nei confronti di varie questioni falsamente di principio si inserisce in un più ampio stato di cose: anche la domanda sul cosiddetto senso della vita è un *bluff*⁵⁹. È facile che l'imbarazzo generato da simili domande venga preso per irresistibilità; il loro livello di astrazione si allontana da ciò che è sussunto senza resistenza, a tal punto che sfugge su che cosa verta la domanda. Né il carattere d'enigma dell'arte è la stessa cosa che comprendere le creazioni, cioè per così dire produrle di nuovo obiettivamente, nell'esperienza a partire dall'interno, come indica la terminologia musicale, per la quale interpretare un brano significa suonarlo sensatamente. Lo stesso comprendere è, per quel che concerne il carattere d'enigma, una categoria problematica. Chi comprende le opere d'arte grazie all'immanenza della coscienza in esse, in realtà non le comprende affatto, e quanto più cresce la comprensione tanto più cresce anche il sentimento della sua insufficienza, ciecamente preda di quella balía dell'arte a cui si contrappone il peculiare contenuto di verità di quest'ultima. Quando chi esce fuori dall'opera d'arte, o addirittura non è stato affatto in essa, registra con animo ostile il carattere d'enigma, quest'ultimo proprio per questo svanisce ingannevolmente all'interno dell'esperienza artistica. Quanto meglio si comprende un'opera d'arte, tanto più essa forse risolve il proprio enigma secondo una dimensione, tanto meno però essa dà lumi sulla propria costitutiva enigmaticità. Questa diventa di nuovo eclatante solo nell'esperienza artistica più penetrante. Se un'opera si rende completamente accessibile, allora la sua configurazione interrogativa viene scoperta e costringe alla riflessione; quindi l'opera si allontana, per cogliere alla fine di sorpresa una seconda volta con il “che cos'è” chi si sente sicuro della cosa oggettiva. In quanto costitutivo il carattere d'enigma è invece riconoscibile dove difetta: opere d'arte che diventano chiare senza residui a

osservazione e pensiero non sono tali. Enigma non è qui un banale modo di dire come in genere è la parola problema, che esteticamente sarebbe da usare solo nel senso rigoroso del compito posto dalla composizione immanente delle opere. In senso non meno rigoroso le opere d'arte sono enigmi. La soluzione esse la contengono potenzialmente, non è posta obiettivamente. Ogni opera d'arte è un rebus, solo tale da restare un tormento, uno scacco prestabilito del suo osservatore. Il rebus ripete per scherzo ciò che le opere d'arte fanno sul serio. In particolare esse gli assomigliano in quanto ciò che da loro è celato, come la *Lettera* di Poe, si manifesta e con il manifestarsi si cela. Il linguaggio, laddove descrive prefilosoficamente l'esperienza estetica, dice giustamente che uno può comprendere qualcosa d'arte, non comprendere l'arte. L'essere intenditori è insieme adeguata comprensione della cosa oggettiva e ottusa incomprensione dell'enigma, neutrale nei confronti di ciò che è nascosto. Chi si muove nell'arte solo pieno di comprensione, ne fa qualcosa di ovvio, e questo essa lo è meno che mai. Se qualcuno cerca di arrivare vicinissimo all'arcobaleno, questo scompare. Prototipica a tal riguardo, più che le altre arti, è la musica, al tempo stesso del tutto enigma e del tutto evidente. Questo non è risolvibile, decifrabile è solo la sua configurazione, e proprio ciò è compito della filosofia dell'arte. Potrebbe comprendere la musica solo chi l'ascoltasse essendo così estraneo quanto chi non è musicale e avendo la stessa familiarità che ha Sigfrido con il linguaggio degli uccelli. Con il comprendere tuttavia il carattere d'enigma non viene eliminato. Anche l'opera interpretata con successo potrebbe in seguito essere compresa come se attendesse la parola risoltrice davanti alla quale verrebbe meno il suo costitutivo oscurarsi. Immaginarsi le opere d'arte è il più perfetto e ingannevole surrogato del comprendere, benché sia un gradino in tale direzione. Chi si immagina in maniera adeguata la musica senza che essa suoni, ha con essa quel contatto che costituisce l'atmosfera del comprendere. Comprendere nel senso più alto, quel risolvere il carattere d'enigma che al tempo stesso lo conserva, dipende dalla spiritualizzazione dell'arte e dell'esperienza artistica, il cui primo *medium* è l'immaginazione. La spiritualizzazione dell'arte però non si avvicina immediatamente al carattere d'enigma di essa grazie alla spiegazione concettuale, ma nel concretizzare il carattere d'enigma. Sciogliere l'enigma equivale a dare la ragione della sua insolubilità: lo sguardo con cui le opere

d'arte guardano chi le osserva. L'esigenza delle opere d'arte di essere comprese afferrandone il contenuto è legata alla particolare esperienza di esse, ma si può soddisfare solo con la teoria, che riflette l'esperienza. Ciò a cui rinvia il carattere d'enigma delle opere d'arte è pensabile solo in maniera mediata. L'obiezione contro la fenomenologia dell'arte, come contro ogni fenomenologia che creda di possedere immediatamente l'essenza, non è che essa sarebbe anti-empirica, ma al contrario che essa sospende l'esperienza cogitativa.

“Nulla d’immutato”. La deplorata incomprendibilità delle opere d'arte ermetiche è l'ammissione del carattere d'enigma di tutta l'arte. Al furore contro di ciò contribuisce il fatto che tali opere scuotono la comprensibilità anche di quelle tradizionali. In generale vale che le opere approvate dalla tradizione e dall'opinione pubblica, perché comprese, si ritraggono in se stesse al di sotto del proprio strato galvanico e diventano completamente incomprensibili; quelle manifestamente incomprensibili, che sottolineano il proprio carattere d'enigma, sono potenzialmente anche le più comprensibili. Il concetto manca all'arte in senso stretto anche laddove essa utilizza concetti e si adatta in superficie alla comprensione. Nessun concetto entra nell'opera d'arte come quel che è, ciascuno viene mutato al punto che ciò può colpire la sua stessa estensione, può riqualificare il significato. La parola “sonata” nelle poesie di Trakl acquista un valore posizionale che assume solo qui, con il suo suono e le associazioni guidate dalla poesia; se dai suoni vaghi che vengono suggeriti ci si volesse rappresentare una sonata determinata, si mancherebbe ciò che la parola vuol dire nella poesia, così come l'*imago* evocata sarebbe inadeguata rispetto a una tale sonata e in generale alla forma sonata. Tuttavia essa è legittima, poiché si costituisce di frammenti, pezzetti di sonate, e il suo stesso nome ricorda il suono che è inteso e che viene evocato nell'opera. Il termine sonata pertiene a creazioni estremamente articolate, elaborate secondo motivi tematici, in sé dinamiche, la cui unità è quella di un molteplice chiaramente distinto, con svolgimento e ripresa. Il verso «ci sono stanze piene di accordi e di sonate»⁶⁰ porta con sé ormai poco di ciò, ma in compenso porta con sé il sentimento infantile che si prova nel pronunciare quel nome; ha più a che fare con il falso titolo *Sonata al chiaro di luna* che con la composizione, e tuttavia

non è qualcosa di accidentale; senza le sonate che la sorella eseguiva non ci sarebbero i suoni solitari in cui la malinconia del poeta cerca asilo. Qualcosa del genere hanno nella poesia anche le parole più semplici che essa prende a prestito dal discorso comunicativo; perciò manca il bersaglio la critica di Brecht all'arte autonoma per cui essa ripeterebbe semplicemente ciò che una cosa oggettiva comunque è. Anche la copula "è", onnipresente in Trakl, nell'opera d'arte si allontana dal proprio senso concettuale: non esprime un giudizio d'esistenza ma la sua copia sbiadita, mutata qualitativamente fino alla negazione; il fatto che qualcosa sia è qui di meno e di più, comporta che non sia. Quando Brecht o Carlos Williams in poesia sabotano il poetico avvicinandolo al resoconto della mera empiria, esso non diventa assolutamente qualcosa del genere: benché costoro rifiutino polemicamente il tono lirico elevato, le frasi empiriche una volta trasportate nella monade estetica acquisiscono qualcosa di diverso grazie al contrasto con questa. L'ostilità al canto da parte del suono musicale e lo straniamento dei fatti catturati sono due lati della stessa medaglia. A mutazione nell'opera d'arte è sottoposto anche il giudizio. Le opere d'arte sono analoghe ad esso in quanto sintesi; questa però in esse è priva di giudizio, di nessuna di loro si potrebbe dichiarare che cosa essa giudica, nessuna è un cosiddetto messaggio. Perciò diventa dubbio se le opere d'arte possano in generale essere impegnate, anche quando mettono in mostra il proprio impegno. Ciò a cui si vincolano, ciò in cui hanno la propria unità, non è riconducibile a un giudizio, neanche a quello che esse stesse formulano in parole e frasi. Mörike ha scritto una piccola poesiola su una trappola per topi. Se si guardasse solo al suo contenuto discorsivo, non ne verrebbe fuori altro che la sadica identificazione con ciò che le usanze civilizzate fanno a questi animali proscritti come parassiti:

FILASTROCCA DELLA TRAPPOLA PER TOPI

Il bimbo gira tre volte intorno alla trappola e dice:

Piccoli ospiti, piccola casa.

Caro topino, o cara topina,

su, coraggio, vieni fuori

stanotte al chiar di luna!

Ma chiudi per benino la porta alle tue spalle,

mi senti?

E fa' attenzione alla codina!

Dopo cena cantiamo

dopo cena facciamo quattro salti

e un po' di danza:

trallallà!

Credo che il mio vecchio gatto ballerà con noi⁶¹.

Il sarcasmo del bambino, «Credo che il mio vecchio gatto ballerà con noi», sempre che sia davvero sarcasmo e non l'immagine involontariamente amichevole di una danza comune di bambino, gatto e topo con i due animali sulle zampe posteriori, non è più, una volta fatto proprio dalla poesia, ciò che ha l'ultima parola. Ridurre la poesia a sarcasmo non coglie oltre al poetato il contenuto sociale. Riflesso non giudicativo del linguaggio a un rito detestabile, praticato socialmente, essa supera quest'ultimo integrandovisi. La movenza che indica ciò come se non fosse assolutamente possibile altro, denuncia, attraverso l'ovvietà, come stanno le cose, la totale immanenza del rito giudica quest'ultimo. Solo astenendosi dal giudizio l'arte giudica; in ciò consiste la difesa del grande naturalismo. La forma che dispone i versi a riverbero di una formula mitica, supera dialetticamente la loro disposizione d'animo. L'eco concilia. Tali procedimenti all'interno delle opere d'arte le rendono veramente qualcosa di in sé infinito. Non il fatto che sarebbero senza significati le distingue dal linguaggio significante, ma il fatto che quelli, mutati in virtù dell'assorbimento, decadono a qualcosa di accidentale. I movimenti tramite i quali ciò accade sono tracciati in concreto da qualunque creazione estetica.

Enigma, scrittura, interpretazione. Con gli enigmi le opere d'arte condividono l'ambivalenza di determinato e indeterminato. Esse sono punti di domanda, non sono univoche neppure per sintesi.

Tuttavia la loro figura è così precisa da prescrivere il passaggio verso il luogo in cui l'opera d'arte si interrompe. Come negli enigmi, la risposta viene taciuta e viene estorta attraverso la struttura. Utile a ciò è la logica immanente, quanto è legale nell'opera, ed è questa la teodicea del concetto di scopo nell'arte. Lo scopo dell'opera d'arte è la determinatezza dell'indeterminato. Conformi a scopi le opere lo sono in sé, e senza scopo positivo al di là della propria complessione; la loro conformità a scopi però si legittima come figura della risposta all'enigma. Con l'organizzazione le opere diventano più di quel che sono. In dibattiti assai recenti soprattutto sull'arte figurativa è diventato rilevante il concetto di *écriture*, sollecitato forse da disegni di Klee che si avvicinano a una scrittura scarabocchiata. Quella categoria della modernità getta luce, come un riflettore, su qualcosa di passato; tutte le opere d'arte sono scritte, non solo quelle che si presentano come tali, e precisamente scritte geroglifiche per cui è andato perduto il codice e al cui contenuto contribuisce non da ultimo il fatto che quest'ultimo manca. Linguaggio le opere d'arte lo sono solo come scrittura. Se nessuna è mai giudizio, ognuna però serba in sé momenti che derivano dal giudizio, giusto e sbagliato, vero e non-vero. Ma la risposta taciuta e determinata delle opere d'arte non si palesa all'interpretazione d'un colpo, come nuova immediatezza, bensì solo attraverso tutte le mediazioni, sia della disciplina delle opere sia del pensiero, della filosofia. Il carattere d'enigma sopravvive all'interpretazione che ottiene la risposta. Benché il carattere d'enigma delle opere d'arte non sia localizzato in ciò che viene esperito di esse, nella comprensione estetica; benché esso salti fuori solo alla distanza, dall'altra parte l'esperienza che si sprofonda nelle opere d'arte e che viene ripagata con l'evidenza va ascritta a sua volta all'enigmatico: al fatto che qualcosa di plurivocamente intrecciato possa tuttavia essere univoco e venir compreso come tale. Infatti, dovunque cominci, l'esperienza immanente delle opere d'arte è di fatto, per come l'ha descritta Kant, necessaria, trasparente fin nelle più sublimi ramificazioni. Il musicista che comprende il proprio testo di note, ne segue i minimi impulsi e tuttavia non sa, in un certo senso, che cosa egli suona; non diversamente accade all'attore, e proprio qui si palesa nella maniera più drastica la facoltà mimetica nella prassi della rappresentazione artistica, in quanto imitazione della curva di movimento del rappresentato; essa è la quintessenza della comprensione al di qua

del carattere d'enigma. Appena però l'esperienza delle opere d'arte si affievolisce sia pur di poco, esse presentano il proprio enigma come caricatura. Incessantemente l'esperienza delle opere d'arte è minacciata dal carattere d'enigma. Quando esso viene del tutto meno nell'esperienza, quando quest'ultima ritiene di essersi completamente resa conto della cosa oggettiva, l'enigma fa subito riaprire gli occhi; in tal senso si preserva quella serietà delle opere d'arte che spunta dalle antiche immagini e che viene coperta nell'arte tradizionale dal suo linguaggio abituale, per rafforzarsi fino alla totale estraniamento.

Interpretazione come imitazione. Se il processo immanente alle opere d'arte, qualcosa che eccede il senso di tutti i momenti singoli, da un lato costituisce l'enigma, dall'altro lo mitiga non appena l'opera d'arte non viene percepita come fissata e quindi invano esplicata, ma prodotta ancora una volta nella sua propria costituzione obiettiva. In esecuzioni che non lo fanno, che non interpretano, l'insé delle opere, al quale tale ascesi dà a intendere di servire, diventa preda del proprio mutismo; ogni esecuzione non interpretante è priva di senso. Alcuni tipi di arte, il teatro e fino a una certa soglia la musica, esigendo che li si esegua, che li si interpreti, per diventare ciò che sono – una norma da cui non defletterà chi è di casa in teatro, sul podio, e conosce la differenza qualitativa tra ciò che vi è richiesto e testi o partiture –, in realtà mettono in luce puramente il modo di comportarsi di una qualunque opera d'arte anche nel caso in cui non chieda di essere eseguita: la ripetizione di se stessa. Le opere d'arte sono l'uguaglianza-con-se-stesso liberata dalla costrizione all'identità. Il principio peripatetico secondo il quale solo l'uguale può conoscere l'uguale, liquidato a valore marginale dalla razionalità progressiva, separa la conoscenza che è arte da quella concettuale: ciò che è essenzialmente mimetico esige un comportamento mimetico. Se le opere d'arte non imitano che se stesse, allora non le comprende se non chi le imita. Solo così, non come insieme di indicazioni per gli esecutori, vanno considerati i testi teatrali o quelli della musica: imitazione rappresa di opere, per così dire di se stessi, e pertanto costitutivi, sebbene sempre permeati di elementi significanti. Che vengano eseguiti o meno è per essi in sé indifferente; non lo è però che la loro esperienza, quella idealmente muta e interiore, li imiti. Tale imitazione dai segni delle opere d'arte evince la loro connessione di senso e la segue,

ripercorrendo le curve in cui l'opera d'arte si manifesta. In quanto leggi della loro imitazione i *media* divergenti trovano la propria unità, quella dell'arte. Se stando a Kant la conoscenza discorsiva deve rinunciare all'interno delle cose, le opere d'arte sono quegli oggetti la cui verità non può essere rappresentata altrimenti che come quella del loro interno. L'imitazione è la via che conduce in quest'interno.

“Blocco”. Le opere parlano come le fate nelle favole: tu vuoi l'incondizionato, ti sia concesso, ma irriconoscibile. Non velato è il vero della conoscenza discorsiva, che però essa in compenso non possiede; la conoscenza che è arte lo possiede, ma come qualcosa di incommensurabile ad essa. Le opere d'arte, grazie alla libertà del soggetto al loro interno, sono meno soggettive della conoscenza discorsiva. Con un'infallibile bussola Kant le ha sottoposte a quel concetto di teleologia il cui uso positivo egli non ha concesso all'intelletto. Il blocco che secondo la dottrina kantiana sbarra agli uomini l'accesso all'in-sé, conia invece quest'ultimo come figure d'enigma nelle opere d'arte, nel loro regno nativo in cui non deve più esserci differenza tra in-sé e per-noi: proprio perché bloccate le opere d'arte sono immagini dell'essere-in-sé. In definitiva nel carattere d'enigma con cui l'arte si contrappone nella maniera più aspra all'indubbia esistenza degli oggetti d'azione, continua a vivere l'enigma di questi ultimi. L'arte diventa enigma perché si presenta come se avesse risolto ciò che nell'esistenza è enigma, mentre nel mero essente l'enigma è stato dimenticato a causa del prevalente indurimento di esso. Quanto più fittamente gli uomini, cosa che è diversa dallo spirito soggettivo, hanno tessuto la ragnatela categoriale, tanto più profondamente si sono disabituati allo stupore per quell'alterità, si sono ingannati sull'estraneo con crescente fiducia. L'arte cerca, debolmente, di risarcire ciò, quasi con un gesto presto stancante. A priori essa porta gli uomini allo stupore, come tanto tempo fa Platone pretendeva che facesse la filosofia, che si è decisa per il contrario.

Trascendenza interrotta. Ciò che è enigmatico delle opere d'arte è il loro essere interrotte. Se la trascendenza fosse presente al loro interno, esse sarebbero misteri, non enigmi; sono invece enigmi perché in quanto interrotte smentiscono ciò che tuttavia vogliono essere. Solo nel passato più recente ciò è diventato tematico per

l'arte nelle parabole mutilate di Kafka. Retrospectivamente tutte le opere d'arte assomigliano a quelle misere allegorie da cimitero, alle colonne infrante della vita. Le opere d'arte, per quanto si spaccino per concluse, sono monche; il fatto che ciò che significano non sia per loro qualcosa di essenziale dà l'impressione che in esse il loro significato sia come bloccato. L'analogia con la superstizione astrologica, che da un lato riposa su una presunta connessione dall'altro la lascia impenetrabile, è troppo forte perché la si possa liquidare frettolosamente; il difetto dell'arte è il suo collegamento obliquo con la superstizione. Troppo facilmente essa la trasvaluta irrazionalisticamente in propria prerogativa. La benaccetta pluristratificazione è il nome falsamente positivo dato al carattere d'enigma. Esso però possiede nell'arte quell'aspetto anti-estetico che Kafka ha irrevocabilmente dischiuso. Con il loro fallimento relativo al proprio peculiare momento di razionalità le opere d'arte minacciano di precipitare nel mito a cui si sono precariamente sottratte. Ma con lo spirito, con quel momento di razionalità, l'arte è mediata perché produce, mimeticamente, i propri enigmi – così come lo spirito escogita enigmi –, pur senza possedere la soluzione; è nel carattere d'enigma, non nelle intenzioni, che è all'opera lo spirito. In effetti la prassi di artisti di rilievo ha affinità con l'enigma; il fatto che i compositori per secoli si siano compiaciuti di canoni enigmatici depone in tal senso. L'immagine enigmatica dell'arte è la configurazione di mimesi e razionalità. Il carattere d'enigma è qualcosa di derivato. L'arte è quel che resta dopo che in essa si è perso ciò che doveva esercitare una funzione dapprima magica e poi culturale. Essa ci rimette il proprio "a che scopo" – detto in modo paradossale: la propria razionalità arcaica – e lo modifica come un momento del proprio in-sé. Così diventa enigmatica; se essa non esiste più in funzione di ciò che, in quanto suo scopo, impregnava di senso, che cosa deve mai essere allora? Il suo carattere d'enigma la sprona ad articolarsi immanentemente in modo tale da acquisire senso attraverso la configurazione di ciò che in essa è accentuatamente privo di senso. Per questo il carattere d'enigma delle opere non è il loro ultimo approdo, piuttosto ogni opera autentica suggerisce anche la soluzione del proprio insolubile enigma.

Carattere d'enigma, contenuto di verità, l'Assoluto. In ultima istanza le opere d'arte sono enigmatiche non per la loro composizione ma per

il loro contenuto di verità. La domanda con la quale una qualunque opera d'arte congeda da sé chi l'ha attraversata – la domanda “Cosa significa tutto questo?” che incessantemente si ripropone, si trasforma nell'altra: “È poi vero?”, quella sull'assoluto, alla quale ogni opera d'arte reagisce sbarazzandosi della forma della risposta discorsiva. L'ultima informazione che fornisce il pensiero discorsivo resta il tabù sulla risposta. In quanto opposizione mimetica a questo tabù l'arte cerca di dare la risposta, e tuttavia, essendo priva del giudizio, non la fornisce; pertanto diventa enigmatica come l'orrore del mondo primitivo, che si trasforma, non scompare; tutta l'arte rimane il sismogramma di quest'ultimo. Per il suo enigma manca la chiave come manca per le scritture di vari popoli scomparsi. La forma estrema in cui può essere pensato il carattere d'enigma è se il senso stesso sussista o meno. Infatti nessuna opera d'arte è priva di una propria connessione, per quanto variata nel contrario. Quest'ultima però pone, con l'obiettività della creazione, anche la pretesa dell'obiettività di un senso in sé. Non solo questa pretesa è insoddisfacibile, ma l'esperienza la contraddice. Il carattere d'enigma traspare da ogni opera d'arte in maniera diversa, come se la risposta però, al pari di quella della Sfinge, fosse sempre la stessa, benché unicamente attraverso qualcosa di diverso, non nell'unità che l'enigma, ingannando non poco, promette. Se la promessa sia inganno, questo è l'enigma.

Sul contenuto di verità delle opere d'arte. Il contenuto di verità delle opere d'arte è la soluzione obiettiva dell'enigma di ciascuna di esse. Esigendo la soluzione, essa rimanda al contenuto di verità. Questo si può raggiungere solo attraverso la riflessione filosofica. Ciò e nient'altro giustifica l'estetica. Benché nessuna opera d'arte si risolva in determinazioni razionalistiche intese come ciò di cui essa giudica, ciascuna per necessità del proprio carattere d'enigma si volge alla ragione esplicativa. Nessun messaggio si potrebbe cavar fuori dall'*Amleto*; il suo contenuto di verità non è perciò più piccolo. Il fatto che grandi artisti, il Goethe della favola così come Beckett, non vogliano aver niente a che fare con le esplicazioni, sottolinea solo la differenza del contenuto di verità dalla coscienza e dalla volontà dell'autore, in particolare con la forza della sua propria autocoscienza. Le opere, in forma compiuta quelle di suprema dignità, attendono la propria interpretazione. Se fosse vero che in esse non c'è niente da interpretare, che esse semplicemente ci sono,

la linea di demarcazione dell'arte sarebbe cancellata. Magari anche tappeto, ornamento, tutto il non figurativo forse attende nella maniera più spasmodica di essere decifrato. Capire il contenuto di verità postula la critica. Niente è capito di cui non sia capita la verità o la non-verità, e questo è faccenda della critica. La spiegazione storica delle opere grazie alla critica e la spiegazione filosofica del loro contenuto di verità stanno in interazione. La teoria dell'arte non può essere al di là di quest'ultima, ma deve abbandonarsi alle sue leggi di movimento, alla cui coscienza le opere d'arte si rendono ermeticamente impermeabili. Le opere d'arte sono enigmatiche in quanto fisionomia di uno spirito obiettivo che non è mai trasparente a se stesso nell'attimo del proprio manifestarsi. La categoria dell'assurdo, la più restia all'interpretazione, risiede nello spirito, a partire dal quale va interpretata. Al tempo stesso il bisogno di interpretazione proprio delle opere in quanto produzione del loro contenuto di verità, è marchio della loro costitutiva insufficienza. Ciò che in loro è obiettivamente voluto esse non lo raggiungono. La zona di indeterminatezza tra l'irraggiungibile e il realizzato costituisce il loro enigma. Esse hanno contenuto di verità, e non lo hanno. La scienza positiva, e la filosofia desunta da essa, non lo raggiunge. Esso non è né ciò che accade nelle opere né la loro fragile logica che loro stesse possono sospendere. Neppure, come piaceva alla grande filosofia tradizionale, il contenuto di verità nell'arte è l'idea, per quanto la sua estensione sia comunque ampliata, come quella del tragico, del conflitto di finitezza e infinità. Forse un'idea del genere, nella sua costruzione filosofica, spicca su ciò che viene inteso in maniera meramente soggettiva. Ma, comunque la si giri, resta esteriore alle opere d'arte e astratta. Anche il concetto enfatico di idea dell'idealismo confina le opere d'arte a esempi dell'idea in quanto qualcosa di sempre-uguale. Ciò nell'arte lo condanna nella stessa misura in cui non regge più alla critica filosofica. Il contenuto non è risolubile nell'idea, ma è estrapolazione dell'irrisolubile; degli studiosi accademici di estetica forse solo Friedrich Theodor Vischer ne ha avuto sentore. Quanto poco il contenuto di verità coincida con l'idea soggettiva, con l'intenzione dell'artista, lo mostra la riflessione più semplice. Esistono opere d'arte in cui l'artista è riuscito a estrarre in maniera pura e senza residui ciò che voleva, mentre il risultato non si è risolto che in un segno di ciò che egli voleva dire, scadendo perciò ad allegoria cifrata. Questa muore

appena i filologi hanno nuovamente estratto da essa ciò che gli artisti vi hanno immesso, in un gioco tautologico al cui schema ubbidiscono, ad esempio, anche molte analisi musicali. La differenza tra verità e intenzione nelle opere d'arte diventa commensurabile alla coscienza critica, laddove l'intenzione di per sé riguarda il non-vero, in genere quelle verità eterne in cui semplicemente il mito ripete se stesso. La sua inevitabilità usurpa la verità. Innumerevoli opere d'arte soffrono del fatto di presentarsi come qualcosa di in sé diveniente, di incessantemente mutantesi, di progrediente, restando l'atemporale successione lineare del sempre-uguale. In simili punti di rottura la critica tecnologica si trasforma in critica di qualcosa di non-vero e così soccorre il contenuto di verità. Molto depone a favore del fatto che nelle opere d'arte il metafisicamente non-vero dia indizio di sé come fallimento tecnico. Nessuna verità delle opere d'arte senza negazione determinata; l'estetica oggi deve spiegare quest'ultima. Il contenuto di verità delle opere d'arte non è qualcosa da identificare immediatamente. Venendo conosciuto solo mediatamente, è in se stesso mediato. Ciò che nell'opera d'arte trascende il fattuale, il suo contenuto spirituale, non è inchiodabile alla singola datità sensibile, si costituisce attraversandola. In ciò consiste il carattere mediato del contenuto di verità. Il contenuto spirituale non si libra al di là della fattura, bensì le opere d'arte trascendono la propria fattualità grazie alla propria fattura, grazie alla consequenzialità della propria formazione integrale. Il soffio che le avvolge, ciò che è più prossimo al loro contenuto di verità, insieme effettivo e non effettivo, è totalmente diverso dall'intonazione emotiva così come è stata espressa dalle opere d'arte; il processo formante piuttosto assorbe quest'ultima in funzione di quel soffio. Oggettività e verità sono nelle opere d'arte l'una dentro l'altra. È grazie al soffio che c'è al loro stesso interno – ai compositori è familiare il “respiro” di un brano musicale – che esse si avvicinano alla natura, non con l'imitazione di questa, nel cui dominio rientra l'intonazione emotiva. Quanto più profondamente sono pienamente formate, tanto più diventano refrattarie all'apparenza amministrata, e questa refrattarietà è la manifestazione negativa della loro verità. Essa è contrapposta al momento fantasmagorico delle opere; sono le opere pienamente formate, che vengono tacciate di formalismo, ad essere realistiche, in quanto sono in sé realizzate e in virtù di questa realizzazione soltanto rendono reale anche il proprio contenuto di

verità, il proprio spirituale, anziché meramente significarlo. Ma il fatto che le opere d'arte si trascendano attraverso la propria realizzazione non garantisce la loro verità. Alcune di livello molto alto sono vere in quanto espressione di una coscienza in sé falsa. Ciò può coglierlo unicamente una critica trascendente come quella di Nietzsche a Wagner. Ma il difetto di quest'ultima non è solo di decretare sulla cosa oggettiva invece di trarre da essa il proprio metro. Del contenuto di verità come tale essa serba una rappresentazione limitata; di solito da filosofia della cultura, priva di riguardo per il momento storico immanente alla verità estetica. La separazione tra qualcosa di vero in sé e l'espressione meramente adeguata di una falsa coscienza non va conservata, poiché fino a oggi in nessuno esiste la coscienza giusta che renda possibile quella separazione quasi come da una veduta aerea. Rappresentazione compiuta della falsa coscienza è sia il nome per indicare ciò sia lo stesso contenuto di verità. Perciò le opere si dispiegano, oltre che attraverso interpretazione e critica, anche attraverso un salvataggio: questo mira alla verità della falsa coscienza nella manifestazione estetica. Le grandi opere d'arte non possono mentire. Anche quando il loro contenuto è apparenza, esso, in quanto necessario, ha una verità, a favore della quale testimoniano le opere d'arte; non-vere sono solo quelle non riuscite. Nel replicare la signoria della realtà, sublimandola a *imago*, l'arte al tempo stesso tendenzialmente se ne affranca; sublimazione e libertà sono in accordo. La signoria che l'arte impone con l'unità ai *membra disiecta* della realtà è mutuata da questa e trasforma quest'ultima nella manifestazione negativa dell'utopia. Il fatto che le opere d'arte in virtù della propria organizzazione siano di più non solo dell'organizzato, ma anche del principio di organizzazione – poiché in quanto organizzate acquisiscono l'apparenza del non fatto –, è la loro determinazione spirituale. In quanto conosciuta questa diventa contenuto. Questo l'opera d'arte lo esprime non solo con la propria organizzazione: anche con lo scompiglio che l'organizzazione presuppone in quanto sua implicazione. Da qui cade luce sulla recentissima predilezione per il misero, lo sporco, e sull'allergia per splendore e soavità. Alla base vi è la coscienza dello sporco della cultura sotto il velo dell'autosufficienza di quest'ultima. L'arte che rinuncia alla felicità di quella policromia di cui la realtà priva gli uomini, e dunque a ogni traccia sensibile del senso, è quella spiritualizzata; in tale inflessibile rinuncia alla felicità infantile essa è però allegoria di una

felicità presente senza apparire, con la clausola esiziale del chimerico: di non essere.

Arte e filosofia; contenuto collettivo dell'arte. Filosofia e arte convergono nel contenuto di verità di quest'ultima: la verità dell'opera d'arte che progressivamente si dispiega non è una verità diversa da quella del concetto filosofico. L'idealismo ha storicamente, in Schelling, dedotto giustamente dall'arte il suo proprio concetto di verità. La totalità in sé mossa e conclusa dei sistemi idealistici è desunta dalle opere d'arte. Poiché però la filosofia è rivolta al reale, non diventando autarchica allo stesso grado nelle proprie opere, si è infranto il camuffato ideale estetico dei sistemi. Questi vengono ripagati con l'ingiuriosa lode di essere opere d'arte del pensiero. La spiccata non-verità dell'idealismo compromette invece retrospettivamente le opere d'arte. Il fatto che queste, nonostante la propria autarchia e attraverso di essa, siano dirette al proprio altro, al di fuori della propria giurisdizione, spinge al di là di quella identità dell'opera d'arte con se stessa nella quale essa ha la propria determinazione specifica. Il dissesto della sua autonomia non è una decadenza fatale. Diventa un obbligo dopo il verdetto su ciò in cui la filosofia era troppo uguale all'arte. Il contenuto di verità delle opere non è ciò che esse significano, ma ciò che decide se l'opera in sé è vera o falsa, e solo questa verità dell'opera in sé è commensurabile all'interpretazione filosofica e coincide, comunque quanto all'idea, con la verità filosofica. Alla coscienza presente, fissa al palese e all'immediato, risulta evidentemente gravosissimo raggiungere questo rapporto con l'arte, benché senza di esso il suo contenuto di verità non si dischiuda: l'esperienza estetica genuina deve diventare filosofia oppure non c'è affatto. – La condizione di possibilità della convergenza di filosofia e arte è da ricercare nel momento dell'universalità, che l'arte nella sua specificazione – come linguaggio *sui generis* – possiede. Questa universalità è collettiva, in quanto come l'universalità filosofica, di cui un tempo era segno il soggetto trascendentale, rinvia all'indietro a quella collettiva. Ma nelle immagini estetiche ad essere collettivo è proprio ciò che si sottrae all'io: per questo la società è insita nel contenuto di verità. Ciò che si manifesta, grazie a cui l'opera d'arte sovrasta di molto il mero soggetto, è l'apparizione dell'essenza collettiva di essa. La traccia mnestica della mimesi, di cui ogni opera d'arte è in cerca, è sempre anche anticipazione di uno stato al

di là della spaccatura tra quello del singolo e quello degli altri. Tale reminiscenza collettiva nelle opere d'arte non è però *χωρίς* dal soggetto ma passa attraverso di esso; nel suo moto idiosincratico si rivela la forma di reazione collettiva. Non da ultimo è perciò che l'interpretazione filosofica del contenuto di verità deve inesorabilmente costruire quest'ultimo nel particolare. In forza del loro momento soggettivamente mimetico, espressivo, le opere d'arte sfociano nella propria obiettività; non sono né il puro moto dell'animo né la sua forma, ma il processo rappreso tra di loro, e questo è sociale.

La verità come apparenza di ciò che è privo di apparenza. La metafisica dell'arte oggi si dispone attorno alla questione di come possa essere vero qualcosa di spirituale, che è fatto, ovvero nel linguaggio della filosofia: che è “meramente posto”. In discussione così non è immediatamente l'opera d'arte esistente, ma il suo contenuto. La questione della verità di qualcosa di fatto però non è diversa da quella dell'apparenza e del suo salvataggio in quanto salvataggio dell'apparenza del vero. Il contenuto di verità non può essere qualcosa di fatto. Tutto il fare dell'arte è un unico sforzo di dire ciò che quanto è fatto non sarebbe e ciò che essa non sa: appunto questo è lo spirito di essa. Qui si colloca l'idea dell'arte come ripristino della natura repressa e invischiata nella dinamica storica. La natura, alla cui *imago* l'arte si abbandona, ancora non è affatto; nell'arte è vero qualcosa che non-è. Questo le si schiude in quel qualcosa d'altro per il quale la ragione che stabilisce identità, che lo ha ridotto a materiale, usa la parola natura. Questo altro non è unità e concetto, ma qualcosa di plurimo. Così il contenuto di verità nell'arte si presenta come qualcosa di plurimo, non come un astratto concetto superiore delle opere d'arte. L'esser vincolato del contenuto di verità dell'arte alle opere di quest'ultima e la pluralità di ciò che si sottrae all'identificazione sono accordati l'uno con l'altro. Di tutti i paradossi dell'arte quello più intimo è forse di cogliere il non fatto, la verità, unicamente tramite il fare, la produzione di opere particolari, in sé pienamente formate in maniera peculiare, mai tramite uno sguardo immediato su quello. Con il proprio contenuto di verità le opere d'arte stanno in estrema tensione. Benché, privo di concetto, non appaia che in quanto è fatto, esso nega quanto è fatto. Una qualsiasi opera d'arte soccombe in quanto creazione al proprio contenuto di verità; per causa di

quest'ultimo l'opera d'arte decade a irrilevanza, e ciò capita solo alle grandissime opere d'arte. La prospettiva storica di un tramonto dell'arte è l'idea di qualunque singola opera. Non c'è opera d'arte che non prometta che il proprio contenuto di verità, appena semplicemente si manifesti in essa come esistente, si realizzerà lasciando indietro come puro involucro l'opera d'arte, come predicono i portentosi versi di Mignon. Il sigillo delle opere d'arte autentiche è che quanto appaiono si manifesta in modo da non poter essere mentito, senza però che il giudizio discorsivo arrivi alla sua verità. Ma se ciò è la verità, allora questa supera dialetticamente, insieme all'apparenza, l'opera d'arte. La determinazione dell'arte tramite l'apparenza estetica è incompleta: l'arte ha la verità essendo apparenza di ciò che è privo di apparenza. L'esperienza delle opere d'arte ha come punto di fuga il fatto che il loro contenuto di verità non è nullo; una qualunque opera d'arte, e più che mai quella francamente negativa, dice senza parole: *non confundar*. Sarebbero impotenti le opere d'arte di puro anelito, sebbene nessuna di esse che sia valida è priva di anelito. Ciò grazie a cui tuttavia esse trascendono l'anelito è l'indigenza, che come figura è inscritta in ciò che è storicamente. Riproducendo questa figura, esse non sono soltanto più di ciò che meramente è, ma hanno tanta verità obiettiva quanta è l'integrazione e la trasformazione che l'indigente attira. Non per sé, secondo coscienza, ma in sé ciò che è vuole l'altro; l'opera d'arte è il linguaggio di tale volere e il suo contenuto è sostanziale quanto quest'ultimo. Gli elementi di tale altro sono raccolti nella realtà, ma, spostati di poco, sono dovuti entrare in una nuova costellazione per trovare la loro giusta collocazione. Piuttosto che imitare quest'ultima, le opere d'arte mostrano alla realtà questo spostamento. In fondo la dottrina dell'imitazione andrebbe capovolta; in un senso sublimato la realtà deve imitare le opere d'arte. Che però le opere d'arte ci siano indica che il non-essente potrebbe essere. La realtà delle opere d'arte depone a favore della possibilità del possibile. Ciò a cui è diretto l'anelito nelle opere d'arte – la realtà di ciò che non è – si tramuta per l'anelito in ricordo. In quest'ultimo ciò che è, in quanto qualcosa che è stato, si coniuga con il non-essente poiché ciò che è stato non è più. Sin dall'anamnesi platonica si è sognato, nella reminiscenza, il non ancora essente, che solo concretizza l'utopia senza tradirla con l'esistenza. Ad esso resta associata l'apparenza: anche allora ciò non è mai stato. Il carattere d'immagine dell'arte,

la sua *imago*, è però proprio ciò che il ricordo involontario cerca di risvegliare nell'empiria, secondo la tesi di Bergson e di Proust, che peraltro in ciò si dimostrano autentici idealisti. Essi ascrivono alla realtà ciò che vogliono salvare e che sussiste solo nell'arte a prezzo della propria realtà. Essi cercano di sottrarsi alla maledizione dell'apparenza estetica trasportando la qualità di quest'ultima nella realtà. – Il *non confundar* delle opere d'arte è il confine della loro negatività, paragonabile a quello che nei romanzi del Marchese de Sade è tracciato laddove non gli resta che definire i più bei *gitons* del quadro "*beaux comme des anges*". A quest'altezza dell'arte, in cui la sua verità trascende l'apparenza, essa si espone quanto mai mortalmente. Nell'esprimere, come nient'altro di umano, di non poter essere menzogna, essa deve mentire. Sulla possibilità che in fondo tutto sarebbe solo nulla essa non ha potere, ed è fittizia nel suo stabilire, con la propria esistenza, che il confine sarebbe oltrepassato. Il contenuto di verità delle opere d'arte, in quanto negazione della loro esistenza, è mediato da questa, ma esse non lo comunicano in nessun modo. Ciò grazie a cui esso è più che posto da loro è la *methexis* delle opere alla storia e la precisa critica che esse muovono a quest'ultima con la propria configurazione. Ciò che è storia nelle opere non è fatto, e solo la storia lo libera dal mero porre o produrre: il contenuto di verità non è fuori dalla storia, ma ne è la cristallizzazione all'interno delle opere. Il loro contenuto di verità non posto si può dire che sia il loro nome.

Mimesi del mortale e conciliazione. Quest'ultimo però nelle opere è solo un negativo. Le opere d'arte dicono qualcosa che è più dell'essente solo portando a una costellazione il modo in cui esso è, «Comment c'est». La metafisica dell'arte esige la sua netta separazione dalla religione, al cui interno è sorta. Né le opere d'arte sono di per sé un assoluto, né questo è immediatamente presente in esse. Per la loro *methexis* a quest'ultimo esse vengono colpite da una cecità che subito oscura il loro linguaggio, un linguaggio di verità: l'assoluto esse l'hanno e non l'hanno. Nel loro movimento verso la verità le opere d'arte hanno bisogno appunto del concetto, che per quanto attiene alla propria verità tengono lontano da sé. Se la negatività sia il limite dell'arte, o non lo sia di per sé la verità, non sta all'arte deciderlo. Negative le opere d'arte lo sono a priori per la legge della propria obiettivazione: esse uccidono ciò che obiettivano, in quanto lo strappano all'immediatezza della sua vita.

La loro stessa vita si nutre di morte. Ciò definisce l'ingresso qualitativo nella modernità. Le sue creazioni si abbandonano mimeticamente alla reificazione, al suo principio mortale. Sfuggirgli è il momento illusorio presente nell'arte che essa, sin da Baudelaire, cerca di scrollarsi di dosso, senza però rassegnarsi a diventare cosa tra cose. Gli araldi della modernità, Baudelaire, Poe, sono stati da artisti i primi tecnocrati dell'arte. Senza l'aggiunta di quella sostanza velenosa, virtualmente la negazione del vitale, la protesta dell'arte contro l'oppressione civilizzante sarebbe disarmata ma consolante. Poiché fin dall'inizio della modernità l'arte ha assorbito oggetti estranei all'arte, che entrano nella sua legge formale senza essere completamente trasformati, la mimesi dell'arte si consegna così al proprio opposto, fino al montaggio. A ciò l'arte viene costretta dalla realtà sociale. Benché si opponga alla società, non riesce comunque a dotarsi di un punto di vista al di là di quella; l'opposizione le riesce unicamente attraverso l'identificazione con ciò contro cui insorge. Questo era già il contenuto del satanismo di Baudelaire, molto al di là di una critica contingente della morale borghese che, superata dalla realtà, è diventata puerilmente sciocca. Se l'arte volesse muovere immediatamente obiezioni alla rete senza falle, allora s'impiglierebbe senz'altro: perciò, come accade esemplarmente in *Finale di partita* di Beckett, deve eliminare da sé o aggredire la natura a cui si rivolge. Il solo *parti pris* ancora possibile per essa è quello per la morte, è critico e metafisico insieme. Le opere d'arte provengono dal mondo cosale sia per il proprio materiale preformato sia per i propri modi di procedere; non c'è niente in esse che non sia appartenuto anche a quello, e niente che non sia stato strappato al mondo cosale a prezzo della propria morte. Solo in forza di quanto è in loro mortale esse partecipano alla conciliazione. Ma in ciò esse restano al tempo stesso succubi del mito. Questo è quanto vi è di egizio in ciascuna opera. Qualora vogliano rapportare il transitorio – la vita – alla durata, qualora vogliano salvarlo dalla morte, le opere lo uccidono. Giustamente quanto è conciliante delle opere d'arte viene ricercato nell'unità di esse; nel fatto che, secondo l'antico *topos*, esse guariscono la ferita con il giavellotto che l'ha cagionata. La ragione, che procura unità alle opere d'arte anche quando parla di disgregazione, rinunciando a intervenire nella realtà, cioè al dominio reale, acquista un che di incolpevole, sebbene anche nei più grandi prodotti dell'unità estetica si possa avvertire l'eco della violenza sociale; ma con questa

rinuncia lo spirito diventa anche colpevole. L'atto che fissa e ferma nell'opera d'arte ciò che è mimetico e non coeso, non fa solo del male alla natura amorfa. L'immagine estetica è protesta contro la paura di quest'ultima di dissolversi in qualcosa di caotico. L'unità estetica del molteplice si presenta come se non avesse fatto alcuna violenza a quest'ultimo, ma fosse indovinata a partire dal molteplice stesso. Per questo l'unità, di fatto ciò che divide oggi come sempre, tende alla conciliazione. Nelle opere d'arte si smorza la forza distruttrice del mito, nel loro particolare quello della ripetizione che il mito perpetra nella realtà, e che l'opera d'arte chiama a particolarizzarsi con lo sguardo dell'estrema vicinanza. Nelle opere d'arte lo spirito non è più il vecchio nemico della natura. Esso si placa nel conciliante. L'unità non significa conciliazione nel senso della ricetta classicistica: questa è il suo proprio modo di comportarsi che si rende conto del non-identico. Lo spirito non identifica quest'ultimo: si identifica con esso. Perseguendo la propria identità con se stessa, l'arte si fa uguale al non-identico: questo è il grado attuale della sua natura mimetica. La conciliazione come modo di comportarsi dell'opera d'arte viene oggi praticata proprio laddove l'arte rinuncia all'idea di conciliazione, in opere la cui forma è dettata dalla inesorabilità. Anche tale conciliazione inconciliabile nella forma ha però come condizione l'irrealtà dell'arte. Quest'ultima la minaccia permanentemente con l'ideologia. Né l'arte si abbassa a ideologia, né questa è il verdetto in base al quale una qualunque arte sarebbe bandita da ogni verità. Nella sua stessa verità, nella conciliazione che la realtà empirica rifiuta, essa è complice dell'ideologia che illude che la conciliazione esista già. Per il loro apriori, se si vuole: per la loro idea, le opere d'arte rientrano nel nesso di colpevolezza. Mentre ognuna di esse, se è riuscita, lo trascende, ciascuna deve pagare per questo, e perciò il suo linguaggio vorrebbe tornare al silenzio: secondo un'espressione di Beckett, essa è *a desecration of silence*.

Methexis all'oscurità. L'arte vuole ciò che non è ancora stato, ma tutto ciò che essa è, già è stato. Non può saltare al di là dell'ombra di ciò che è stato. Ma quel che non è ancora stato è il concreto. Il nominalismo è forse legato nella maniera più profonda all'ideologia nel suo trattare la concrezione come qualcosa di dato, di indubbiamente presente, e nell'ingannare se stesso e l'umanità sul

fatto che il corso del mondo impedisce quella pacifica determinatezza dell'essente che viene solo usurpata e a sua volta colpita con astrattezza dal concetto di dato. Difficilmente il concreto si lascia nominare altrimenti che negativamente anche dalle opere d'arte. Di fatto è solo per la non scambiabilità della sua propria esistenza, non per qualcosa di particolare che sia contenuto al suo interno, che l'opera d'arte sospende la realtà empirica in quanto connessione funzionale astratta e universale. Utopia lo è ogni opera d'arte nella misura in cui, con la propria forma, anticipa ciò che al fondo sarebbe essa stessa, e ciò si incontra con l'esigenza di cancellare la signoria della medesimezza diffusa dal soggetto. Nessuna opera d'arte può cedere a un'altra. Ciò giustifica l'irrinunciabile momento sensibile nelle opere d'arte: esso supporta il loro qui e ora, in cui malgrado ogni mediazione si conserva anche una certa autonomia; la coscienza ingenua, che si aggrappa sempre di nuovo a quel momento, non è assolutamente quella falsa. Peraltro la non scambiabilità assume la funzione di rafforzare la credenza nella propria non universalità. L'opera d'arte deve assorbire anche il proprio nemico mortale, la scambiabilità; invece di ripiegare nella concrezione, deve rappresentare con la propria concrezione il complessivo nesso d'astrazione, e con ciò resistergli. Nelle autentiche opere d'arte nuove le ripetizioni non si conformano sempre all'arcaica coazione a ripetere. Alcune di esse la mettono sotto accusa e con ciò prendono partito per ciò che Haag ha chiamato l'irripetibile; *Play* di Beckett, con la cattiva infinità della sua ripresa, ne rappresenta il modello più perfetto. Il nero e il grigio della nuova arte, la sua ascesi nei confronti del colore, è in negativo l'apoteosi di quest'ultimo. Quando, negli straordinari capitoli biografici di Selma Lagerlöf, il bambino paralizzato Mårbacka viene guarito da un uccello del paradiso impagliato, dal mai visto, l'effetto dell'utopia che così si manifesta è imperituro, ma niente del genere sarebbe più possibile, il suo posto è preso dall'oscurità. Poiché però per l'arte la propria utopia, il non ancora essente, è velata di nero, essa resta in tutta la propria mediazione ricordo, quello del possibile contro il reale che ha soppresso il possibile, qualcosa come il risarcimento immaginario della catastrofe che è la storia del mondo, libertà che sotto la signoria della necessità non è divenuta e di cui è incerto che divenga. Nella sua tensione nei confronti della catastrofe permanente è posta insieme anche la negatività dell'arte, la sua *methexis* all'oscurità. Nessuna opera

d'arte esistente, manifestantesi, è positivamente padrona del non-essente. Ciò distingue le opere d'arte dai simboli delle religioni, che pretendono di avere nella manifestazione la trascendenza del presente immediato. Il non-essente nelle opere d'arte è una costellazione dell'essente. Con la loro negatività, fino alla negazione totale, le opere d'arte sono promesse, così come la movenza con cui una volta poteva cominciare un racconto, il primo suono che veniva prodotto su un sitar, prometteva qualcosa di ancora mai udito, qualcosa di ancora mai visto, fosse pure la cosa più terribile; e le pagine di copertina di qualsiasi libro, tra le quali si perde di vista il testo, sono simili alla promessa della *camera obscura*. Il paradosso di tutta l'arte nuova è di acquisire ciò buttandolo via, così come l'inizio della *Recherche* di Proust, con la più artistica delle disposizioni, conduce all'interno del libro senza il ronzio della *camera obscura*, senza la veduta d'insieme del narratore onnisciente, rinunciando all'incanto e solo in tal modo realizzandolo. L'esperienza estetica è esperienza di qualcosa che lo spirito non sembra aver già né dal mondo né da se stesso, possibilità che viene promessa dalla sua impossibilità. L'arte è la promessa di felicità che non viene mantenuta.

Concordanza e senso.

Logicità. Sebbene le opere d'arte non siano concettuali né giudichino, sono logiche. Nulla sarebbe enigmatico in esse se la loro immanente logica non venisse incontro al pensiero discorsivo, benché i criteri di quest'ultimo la deludano regolarmente. Esse sono quanto mai vicine alla forma della deduzione e al suo modello nel pensiero dotato di contenuto oggettivo. Il fatto che nelle arti temporali questo o quello segua da qualcosa non è metaforico; il fatto che un certo evento all'interno di una creazione sia causato da un altro, lascia quanto meno trasparire chiaramente il rapporto causale empirico. Una cosa deve scaturire dall'altra, non solo nelle arti temporali; quelle visive non hanno minor bisogno di consequenzialità. L'obbligo delle opere d'arte di diventare uguali a se stesse; la tensione in cui in tal modo entrano con il sostrato del proprio accordo immanente, in fin dei conti l'idea tradizionale dell'omeostasi da conseguire, hanno bisogno del principio logico-consequenziale: in ciò consiste l'aspetto razionale delle opere d'arte. Senza il suo imperativo immanente nessuna di esse sarebbe

obiettività; in ciò consiste il loro impulso antimimetico, qualcosa di mutuato dall'esterno che le chiude in un interno. La logica dell'arte è, paradossalmente secondo le regole dell'altra logica, un procedimento deduttivo senza concetto né giudizio. Essa trae conseguenze da fenomeni, peraltro già mediati spiritualmente e pertanto in certa misura logicizzati. Il suo procedimento logico si muove in un ambito extralogico per quel che concerne i suoi dati. L'unità che le opere d'arte conseguono in tal modo, pone queste ultime in analogia con la logica dell'esperienza, per quanto i loro modi di procedere, i loro elementi e le relative relazioni si possano allontanare da quelli dell'empiria pratica. La relazione con la matematica, che l'arte ha allacciato all'epoca della propria incipiente emancipazione e che rispunta oggi, nell'epoca del crollo dei suoi idiomi, è stata l'autocoscienza dell'arte della propria dimensione logico-consequenziale. Anche la matematica è, per il proprio carattere formale, aconcettuale; i suoi non sono segni di qualcosa, ed essa emette giudizi esistenziali tanto poco quanto l'arte; spesso le si è rimproverata una natura estetica. Senza dubbio l'arte si inganna non appena, incoraggiata o intimidita dalla scienza, ipostatizza la propria logica consequenziale, equiparando immediatamente le proprie forme a quelle matematiche, incurante del fatto che in realtà si oppone sempre ad esse. Nondimeno la logicità dell'arte è, tra le sue forze, quella che la rende nel senso più enfatico un essere *sui generis*, una natura seconda. Essa contrasta ogni tentativo di capire le opere d'arte a partire dal loro effetto: grazie alla consequenzialità le opere d'arte vengono determinate obiettivamente in sé, senza riguardo per la loro ricezione. Tuttavia la loro logicità non va presa *à la lettre*. A questo mira l'osservazione di Nietzsche – la quale peraltro sottovaluta dilettantesamente la logicità dell'arte –, secondo cui nelle opere d'arte tutto si mostrerebbe come se dovesse essere così e non potesse essere diversamente. La logica delle opere si segnala come non autentica, perché concede a tutti i singoli avvenimenti e a tutte le soluzioni una gamma di variazioni incomparabilmente più ampia di quanto non faccia la logica; è impossibile non ricordare la logica onirica, nella quale egualmente la sensazione di quanto è cogentemente conseguente si lega a un momento di casualità. Con la propria ritirata dagli scopi empirici la logica nell'arte acquisisce qualcosa di umbratile, che è insieme rinsaldato e allentato. Potrebbe svilupparsi con tanti minori vincoli quanto più obliquamente stili preordinati

fanno di per sé sorgere l'apparenza della logicità ed esonerano la singola opera dalla sua effettuazione. Benché nelle opere dette correntemente classiche la logicità domini nella maniera più disinvolta, tutte tollerano molteplici, talvolta numerose, possibilità, allo stesso modo in cui all'interno di una tipologia già data, come quella della musica a basso continuo o della *Commedia dell'arte*⁶², si poteva improvvisare con minor pericolo che non più tardi in opere individualmente organizzate per intero. Queste sono in superficie più alogiche, meno trasparenti quanto a schemi e formule universalmente prescritti e simili al concetto, mentre al proprio interno sono più logiche, prendono in senso molto più rigoroso la consequenzialità. Ma con il crescere della logicità delle opere d'arte, con il diventare letterali fino alla parodia delle loro pretese in creazioni totalmente determinate, dedotte da un materiale minimo di base, viene a nudo il "come se" della logicità. Ciò che oggi sembra assurdo è la funzione negativa della logicità integrale. All'arte viene fatto pagare il fatto che non ci sono deduzioni senza concetto né giudizio.

Logica, causalità, tempo. In quanto inautentica, tale logica è difficilmente separabile dalla causalità, poiché nell'arte cade la distinzione tra le forme puramente logiche e quelle che si riferiscono all'oggettuale; nell'arte va in letargo l'arcaica inseparatezza di logica e causalità. I *principia individuationis* di Schopenhauer, spazio tempo causalità, si presentano una seconda volta nell'arte, nell'ambito dell'individuato fino all'estremo, ma fratti, e tale frattura, imposta dal carattere d'apparenza, conferisce all'arte l'aspetto di libertà. Da questa vengono guidate la connessione e la successione degli eventi, grazie all'intervento dello spirito. Nell'inseparatezza di spirito e cieca necessità, la logica dell'arte rammenta di nuovo la conformità a leggi della successione reale nella storia. Schönberg ha potuto parlare della musica come di storia di temi. L'arte ha tanto poco crudamente e immediatamente in sé spazio tempo causalità, quanto, secondo il generale filosofema idealistico, quale ambito ideale si è tenuta completamente al di là di tali determinazioni; esse si fanno valere al suo interno come da lontano, e in essa diventano subito qualcosa d'altro. Così, ad esempio, il tempo nella musica è in quanto tale indisconoscibile, ma talmente lontano da quello empirico che a un ascolto concentrato eventi temporali al di là del *continuum* musicale restano esteriori

rispetto a quest'ultimo, a malapena lo lambiscono; quando un esecutore si interrompe per ripetere o riprendere un passaggio, per un tratto il tempo musicale resta indifferente a ciò, per nulla toccato, stando in un certo senso in quiete e riprendendo solo quando il corso musicale viene fatto procedere. Il tempo empirico disturba in ogni caso quello musicale per la loro eterogeneità, poiché essi non scorrono insieme. Inoltre le categorie formative dell'arte non sono distinte semplicemente per qualità da quelle esterne, ma, nonostante la modificazione, portano le proprie qualità all'interno del *medium* qualitativamente diverso. Mentre tali forme nell'esistenza esteriore sono quelle normative della dominazione della natura, nell'arte esse vengono a loro volta dominate, se ne dispone con libertà. Con la dominazione del dominante l'arte rivede nell'intimo la dominazione della natura. Il disporre di quelle forme e del loro rapporto con i materiali rende evidente, di contro all'apparenza di inevitabilità che possiedono nella realtà, l'arbitrio che gli inerisce. Quando la musica condensa il tempo, quando un'immagine ripiega gli spazi l'uno dentro l'altro, si concretizza la possibilità che le cose possano anche essere diverse. Esse vengono sì tenute salde, il loro potere non viene negato, ma vengono espropriate del loro carattere vincolante. Per questo, paradossalmente, l'arte, proprio dal lato dei propri costituenti formali che la esonerano dall'empiria, è meno apparente, meno accecata dalle conformità a leggi soggettivamente dettate che non la conoscenza empirica. Che la logica delle opere d'arte sia un derivato della logica consequenziale, non però identica ad essa, si mostra nel fatto che esse – e ciò avvicina l'arte al pensiero dialettico – sospendono la propria logicità, potendo in definitiva fare di questa sospensione la propria idea; a ciò allude il momento del dissesto in tutta l'arte moderna. Le opere d'arte che mostrano un'inclinazione alla costruzione integrale screditano la logicità con la traccia di mimesi ad essa eterogenea e per essa insolubile; la costruzione dipende da ciò. L'autonoma legge formale delle opere impone anche la protesta contro la logicità, che tuttavia definisce la forma come principio. Se l'arte non avesse assolutamente nulla a che fare con logicità e causalità, non avrebbe più il riferimento al proprio altro e girerebbe a vuoto a priori; se le prendesse alla lettera si piegherebbe alla signoria; solo grazie al proprio carattere ancipite, che genera un conflitto permanente, essa sfugge un poco alla signoria. Conclusioni senza concetto né giudizio sono sin

dall'inizio private della propria apoditticità, pur rammentando una comunicazione tra gli oggetti che dal concetto e dal giudizio può semmai venir nascosta, laddove invece la consequenzialità estetica la conserva come affinità dei momenti non identificati. L'unità dei costituenti estetici con quelli cognitivi è però quella dello spirito in quanto ragione; è quanto ha espresso la dottrina della conformità estetica a scopi. Posto che ci sia qualcosa di vero nella tesi di Schopenhauer dell'arte come mondo replicato, quest'ultimo nella sua composizione è comunque costituito dagli elementi del mondo primo, conformemente alle descrizioni ebraiche della condizione messianica, che sarebbe in tutto come quella usuale, e diversa solo per qualcosa di minuscolo. Solo che il mondo replicato è tendenzialmente negativo nei confronti del primo, più distruzione di ciò che è messo in scena dai sensi familiari che raccolta in un senso dei tratti sparsi dell'esistenza. Non c'è niente nell'arte, nemmeno in quella più sublimata, che non provenga dal mondo; niente che provenga da esso che sia immutato. Tutte le categorie estetiche vanno determinate tanto nel loro riferimento al mondo, quanto nella separazione da esso. In entrambi i casi essa è conoscenza; non solo per il ritorno del mondano e delle sue categorie, per il proprio legame con ciò che in genere si chiama oggetto della conoscenza, bensì più ancora forse per la critica tendenziale della *ratio* che domina la natura, le cui fisse determinazioni essa mette in movimento tramite modificazione. Non è come negazione astratta della *ratio*, non è con la famigerata visione immediata dell'essenza delle cose, che l'arte cerca di rendere giustizia a ciò che è oppresso, ma revocando l'atto violento della razionalità attraverso l'emancipazione di questa da quel che nell'empiria appare all'arte suo materiale irrinunciabile. Essa non è, come vuole il *convenu*, sintesi, ma spezza le sintesi con la stessa forza che le ha prodotte. Ciò che è trascendente nell'arte ha la medesima tendenza della riflessione seconda dello spirito che domina la natura.

Conformità a scopi senza scopo. Ciò per cui il modo di comportarsi delle opere d'arte riflette la violenza e il dominio della realtà empirica, è più che analogia. La compiutezza delle opere d'arte, in quanto unità della loro molteplicità, trasferisce immediatamente il modo di comportarsi della dominazione della natura a qualcosa che si sottrae alla realtà di esso; forse perché il principio di

autoconservazione rinvia al di là della possibilità della propria realizzazione all'esterno, vedendosi là contraddetto dalla morte e non riuscendo a rassegnarvisi; l'arte autonoma è una parte dell'immortalità istituita, utopia e *hybris* al tempo stesso; se uno sguardo da un'altra stella cadesse sull'arte, la troverebbe forse tutta egizia. La conformità a scopi delle opere d'arte, grazie a cui esse si affermano, è solo l'ombra della conformità a scopi all'esterno. A questa esse assomigliano solo quanto alla forma, e solo in tal modo – così almeno ritengono le opere d'arte – vengono protette dalla decomposizione. La paradossale formulazione di Kant, secondo la quale deve essere detto bello ciò che è conforme a scopi senza scopo, esprime, nel linguaggio della filosofia soggettivamente trascendentale, lo stato di cose con quella fedeltà che sottrae sempre i teoremi kantiani al contesto metodico in cui si presentano. Le opere d'arte erano conformi a scopi in quanto totalità dinamica nella quale tutti i singoli momenti esistono in funzione del proprio scopo, l'intero, e così pure l'intero esiste in funzione del proprio scopo, il soddisfacimento o il riscatto negativo dei momenti. Invece le opere d'arte erano prive di scopi perché andavano al di fuori della relazione fine-mezzo della realtà empirica. Lontana da essa, la conformità a scopi delle opere d'arte ha qualcosa di chimerico. Il rapporto della conformità a scopi estetica con quella reale era storico: l'immanente conformità a scopi delle opere d'arte veniva loro dall'esterno. Spesso forme estetiche diventate comunemente abituali sono forme funzionali diventate prive di scopi, soprattutto gli ornamenti, che non a caso sono ricorsi alla scienza matematico-astronomica. Questa via è già tracciata dall'origine magica delle opere d'arte: esse sono state parti di una prassi che voleva incidere sulla natura, se ne sono separate in base alla razionalità incipiente e hanno rinunciato all'illusione di una reale incidenza. Quel che è specifico per le opere d'arte, la loro forma, in quanto contenuto sedimentato e modificato non può mai rinnegare interamente ciò da cui è provenuto. La riuscita estetica dipende essenzialmente dal fatto che quanto è formato sia o meno in grado di destare il contenuto precipitato nella forma. Infatti, in genere anche l'ermeneutica delle opere d'arte è la traduzione dei loro tratti formali in contenuti. Questi però non sono direttamente dote delle opere d'arte, come se esse traessero semplicemente il contenuto dalla realtà. Quest'ultimo si costituisce in un contromovimento. Il contenuto si imprime nelle creazioni che si allontanano da esso. Il

progresso artistico, sempre che sia fondato parlarne, è la totalità di questo movimento. Questo contribuisce al contenuto con la negazione determinata di esso. Quanto più energicamente essa avviene, tanto più le opere d'arte si organizzano secondo una conformità a scopi immanente, e proprio in tal modo esse si modellano in misura crescente in base a ciò che è da loro negato. La concezione kantiana della teleologia sia dell'arte sia degli organismi, era radicata nell'unità della ragione, in ultima analisi in realtà di quella divina, che governerebbe nelle cose in sé. Essa è dovuta cadere. Tuttavia la determinazione teleologica dell'arte conserva la propria verità al di là della banalità, nel frattempo contraddetta dallo sviluppo artistico, per cui la fantasia e la coscienza dell'artista procurerebbero alle sue creazioni unità organica. La conformità a scopi di queste ultime, privata di scopi pratici, è quanto in loro è paralinguistico, il "senza scopo" è quanto in loro è privo di concetto, la loro differenza dal linguaggio significante. All'idea di un linguaggio delle cose le opere d'arte s'avvicinano solo con quello loro proprio, con l'organizzazione dei propri disparati momenti; quanto più esso viene in sé articolato sintatticamente, tanto più diventa espressivo unitamente ai suoi momenti. Il concetto estetico di teleologia ha la propria obiettività nel linguaggio dell'arte. L'estetica tradizionale non riesce a coglierla perché, seguendo un generale *parti pris*, decide in anticipo il rapporto tra intero e parti a favore dell'intero. La dialettica però non è una prescrizione relativa al trattamento dell'arte, ma è insita ad essa. La facoltà riflettente di giudizio, non potendo partire da un concetto superiore, da un universale, e di conseguenza nemmeno dall'intera opera d'arte, mai "data", e dovendo seguire i singoli momenti e oltrepassarli in forza della loro propria manchevolezza, riproduce in se stessa soggettivamente il movimento delle opere d'arte. In virtù della propria dialettica, le opere d'arte si sottraggono al mito, alla connessione naturale che domina in maniera cieca e astratta.

Forma. Incontestabilmente il complesso di tutti i momenti di logicità o, di più, di concordanza nelle opere d'arte è ciò che può esser detto la loro forma. È sorprendente quanto poco l'estetica abbia riflettuto su questa categoria e quanto essa, essendo quel che distingue l'arte, le sia sembrata data in modo non problematico. La difficoltà di accertarsi di essa è condizionata anche dall'intreccio di ogni forma

estetica con il contenuto; essa va pensata non solo contro di esso, ma attraverso di esso, se non vuole diventare vittima di quell'astrattezza grazie a cui l'estetica di solito si allea con l'arte reazionaria. Inoltre il concetto di forma, su su fino a Valéry, costituisce il punto cieco dell'estetica, poiché tutta l'arte ha giurato su di esso in modo tale che quest'ultimo va ben oltre il proprio isolamento quale momento singolo. Come in verità l'arte non può essere definita attraverso un qualunque altro momento, così essa non coincide semplicemente con la forma. Qualunque momento può negarsi in essa, anche l'unità estetica, l'idea della forma, che per prima in assoluto ha reso possibile l'opera d'arte come un intero e la sua autonomia. In opere moderne estremamente evolute, la forma inclina a dissociare la propria unità, vuoi a favore dell'espressione, vuoi in quanto critica dell'essenza affermativa. Assai prima della crisi onnipresente non sono mancate forme aperte. In Mozart l'unità talvolta ha sperimentato per gioco l'allentamento dell'unità. Giustapponendo elementi relativamente slegati o contrastanti, il compositore di cui più di ogni altro si loda la sicurezza formale gioca con abilità virtuosistica con il concetto stesso di forma. Egli confida a tal punto nella forza di quest'ultima da lasciar quasi andare le redini facendo entrare le tendenze centrifughe che provengono dalla sicurezza della costruzione. Per l'erede di un'antica tradizione l'idea di unità in quanto forma è ancora così salda da sopportare il carico più elevato, mentre Beethoven, con cui l'unità ha perduto la propria sostanzialità a causa dell'attacco nominalistico, mette in tensione in maniera molto più energica l'unità: essa preforma a priori il molteplice e quindi lo domina in modo ben più trionfale. Oggi gli artisti vorrebbero minacciarne l'esistenza, ma con l'effetto finale per cui le opere credute aperte, non concluse, in questo carattere di pianificazione riguadagnano inevitabilmente qualcosa di simile all'unità. In genere nella teoria la forma viene equiparata alla simmetria, alla ripetizione. Non occorre contestare che, se se ne volesse ricondurre il concetto a invarianti, si presenterebbero uguaglianza e ripetizione da una parte e, come loro controparte, disuguaglianza, contrasto, sviluppo. Ma dallo stabilire tali categorie si trae poco giovamento. Le analisi musicali conducono, ad esempio, a constatare come anche nelle creazioni più sciolte, più ostili alla ripetizione, siano presenti somiglianze, come varie parti abbiano corrispondenza con altre per qualche caratteristica, e come solo grazie al riferimento a qualcosa di

identico in tal senso si realizzi l'agognata non-identità; senza nessuna uguaglianza, il caos resterebbe di per sé qualcosa di sempre-uguale. Ma a prevalere decisamente su ogni invarianza è la differenza tra la ripetizione palese, prescritta dall'esterno, assolutamente non mediata da qualcosa di specifico, e l'inevitabile determinazione del disuguale attraverso un residuo di qualcosa di uguale. Un concetto di forma che per simpatia con l'invarianza prescinda da ciò, non si allontana di molto dalla brutale fraseologia che in tedesco non rifugge dal termine *formvollendet*⁶³. Poiché l'estetica sempre presuppone già il concetto di forma, il proprio fulcro, nella datità dell'arte, c'è bisogno di tutto il suo sforzo per pensarlo. Se non vuole impelagarsi in tautologie, essa deve volgersi a ciò che non è immanente al concetto di forma, benché quest'ultimo esteticamente neghi di dire qualcosa oltre se stesso. L'estetica della forma è possibile solo come breccia nell'estetica in quanto estetica della totalità di ciò che è in balia della forma. Da ciò però dipende se l'arte in generale sia ancora possibile. Il concetto di forma è il segno della brusca antitesi dell'arte rispetto alla vita empirica, nella quale il suo diritto ad esistere è diventato incerto. L'arte ha tanta possibilità di successo quanta ne ha la forma, e non di più. La partecipazione di quest'ultima alla crisi dell'arte viene alla luce in espressioni come quella di Lukács, secondo cui nell'arte moderna il significato della forma verrebbe ampiamente sopravvalutato⁶⁴. In questo *pronunciamento*⁶⁵ filisteo si riflette un disagio, di cui il culturalmente conservatore Lukács è inconsapevole, nei confronti della sfera dell'arte, nella stessa misura in cui il concetto di forma che vi è utilizzato è inadeguato all'arte. Solo chi disconosce la forma come qualcosa di essenziale, di mediato rispetto al contenuto dell'arte, può immaginare che in questa venga sopravvalutata la forma. La forma è la concordanza, per quanto antagonistica e fratta, degli artefatti grazie a cui ognuno di essi, se è riuscito, si distacca dal meramente essente. L'irriflesso concetto di forma, che riecheggia in tutto lo strepitare sul formalismo, contrappone la forma a ciò che è poetato, composto, dipinto, in quanto organizzazione separabile da esso. In tal caso essa appare al pensiero qualcosa di imposto, di soggettivamente arbitrario, mentre è sostanziale solo quando non fa violenza a quanto è formato, quando sorge da quest'ultimo. Ciò che è formato, il contenuto, è costituito però non da oggetti esterni alla forma, ma dagli impulsi mimetici che aspirano a quel mondo d'immagini che è

forma. Le innumerevoli e dannose equivocazioni del concetto di forma risalgono alla sua ubiquità, che induce a chiamare forma ogni e qualunque cosa che abbia carattere artistico nell'arte. Esso è però infruttuoso nella banale generalità, che non dice nient'altro se non che nell'opera d'arte qualunque "materia" – a seconda dei casi, oggetti intenzionali o materiali come suono o colore – sarebbe mediata, non semplicemente presente. Altrettanto inservibile è la determinazione del concetto di forma come di ciò che è soggettivamente conferito, impresso. Quel che a ragione si può chiamare forma nelle opere d'arte, soddisfa i *desiderata* di ciò su cui si esercita l'attività soggettiva tanto quanto è prodotto di attività soggettiva. Esteticamente, la forma nelle opere d'arte è essenzialmente una determinazione obiettiva. Essa si colloca proprio dove la creazione sembra staccarsi dal prodotto. Non va infatti cercata nemmeno nella disposizione di elementi già dati, come ad esempio era conforme alla concezione della composizione dell'immagine prima che l'impressionismo la mettesse fuori corso; il fatto che malgrado ciò tante opere, addirittura omologate come classiche, se guardate attentamente dimostrino di essere una simile disposizione, è un'obiezione fatale contro l'arte tradizionale. Il concetto di forma non è completamente riducibile a relazioni matematiche, come talvolta si è immaginato nella vecchia estetica, ad esempio in Zeising⁶⁶. Relazioni del genere, sia in quanto principi espliciti come nel Rinascimento sia in modo latente e appaiato a concezioni mistiche come forse talvolta in Bach, incidono sui modi di procedere, ma non sono forma bensì suo veicolo, mezzi per la preformazione del materiale pensato come caotico e privo di qualità da parte del soggetto per la prima volta lasciato libero e abbandonato a se stesso. Quanto poco l'organizzazione matematica e tutto ciò che le è affine coincida con la forma estetica, è diventato percepibile nell'epoca più recente nella tecnica dodecafonica, che preforma davvero il materiale mediante rapporti numerici – serie nelle quali nessun suono può comparire prima che compaia l'altro e che vengono permutate. È rapidamente emerso che questa preformazione non ha quell'efficacia formativa che si aspettava il programma formulato da Erwin Stein, che non a caso aveva per titolo «Nuovi principi formali»⁶⁷. Lo stesso Schönberg ha distinto quasi meccanicamente tra la disposizione dodecafonica e il comporre, e in forza di tale distinzione non si è accontentato di una tecnica ingegnosa. Tuttavia la maggiore consequenzialità della

generazione successiva, che cancella la differenza tra procedimento seriale e composizione vera e propria, paga l'integrazione non solo con l'autoestraniazione musicale, ma anche con una mancanza di articolazione, la quale non può affatto essere dissociata dalla forma. È come se la connessione immanente dell'opera abbandonata esclusivamente a se stessa senza intervenire, ovvero lo sforzo di far emergere il suono della totalità formale dall'eterogeneo, ripiombasse nel rozzo e nell'opaco. Di fatto le creazioni della fase seriale, perfettamente organizzate da parte a parte, hanno tutte quante quasi abbandonato i mezzi della differenziazione alla quale devono se stesse. La matematizzazione come metodo per l'obiettivazione immanente della forma è chimerica. La sua insufficienza si potrebbe spiegare con il fatto che essa viene chiamata in causa in fasi in cui si dissolve la tradizionale ovvietà delle forme, in cui all'artista non è prescritto un canone obiettivo. Allora egli ricorre alla matematica; questa unisce lo stato di ragione soggettiva in cui egli si trova con l'apparenza di obiettività, in base a categorie come universalità e necessità; apparenza, perché l'organizzazione, il rapporto reciproco tra i momenti che costituisce la forma, non scaturisce dalla figura specifica e fallisce davanti alla singolarità. Pertanto la matematizzazione è favorevole proprio alle forme tradizionali, che al tempo stesso smentisce in quanto irrazionali. Invece di incarnare la legalità portante dell'essere, come dice l'interpretazione che esso dà di sé, l'aspetto matematico dell'arte si sforza strenuamente di garantirne la possibilità in una situazione storica in cui l'obiettività del concetto di forma viene tanto richiesta quanto inibita dalla condizione della coscienza.

Forma e contenuto. Spesso il concetto di forma risulta limitato perché, come succede, trasferisce la forma su una dimensione senza considerare l'altra, ad esempio in musica sulla successione temporale, come se simultaneità e polifonia contribuissero di meno alla forma, oppure in pittura quando la forma viene imputata alle proporzioni di spazio e superficie a scapito della funzione formativa del colore. Di contro a tutto ciò la forma estetica è l'organizzazione obiettiva in qualcosa di concordemente espressivo di tutto ciò che si manifesta all'interno di un'opera d'arte. È la sintesi non violenta del disparato che comunque conserva quest'ultimo come ciò che è, nella sua divergenza e nelle sue contraddizioni, ed è pertanto effettivamente un dispiegarsi della verità. Unità posta, essa in

quanto posta sospende sempre se stessa; ad essa è essenziale di interrompersi a causa del proprio altro, alla sua concordanza di non concordare. Nel suo rapporto con il proprio altro, di cui mitiga l'estraneità pur conservandolo, essa costituisce ciò che dell'arte è antibarbarico; con la forma quest'ultima partecipa alla civilizzazione, che critica con la propria esistenza. Legge della trasfigurazione dell'essente, essa rappresenta la libertà di contro a quest'ultimo. Secolarizza il modello teologico dell'essere a immagine e somiglianza di Dio, non creazione ma comportamento obiettivato degli uomini che imita la creazione; peraltro non una creazione dal nulla ma da qualcosa di creato. Si impone il detto metaforico per cui la forma nelle opere d'arte sarebbe tutto ciò in cui la mano ha lasciato la propria traccia, su cui essa è passata. Essa è il sigillo del lavoro sociale, totalmente diversa dal procedimento empirico di configurazione. Ciò che sta davanti agli occhi degli artisti come forma va spiegato piuttosto *e contrario*, con l'avversione per quanto nell'opera d'arte non è filtrato, per il complesso cromatico che è semplicemente presente senza essere in se stesso articolato e vivificato; per la sequenza musicale tratta dal patrimonio acquisito, per il *topos*; per il precritico. La forma converge con la critica. Essa è nelle opere d'arte ciò grazie a cui queste risultano critiche in se stesse; ciò che nella creazione si oppone al residuo di quanto si staglia è l'autentico veicolo della forma, e l'arte viene rinnegata quando qualcuno svolge la teodicea del non-formato in essa, magari definendosi melomane e filodrammatico. Con la propria implicazione critica la forma annulla pratiche e opere del passato. La forma contraddice la concezione dell'opera d'arte come qualcosa di immediato. Essendo nelle opere d'arte ciò per cui queste diventano opere d'arte, essa equivale alla loro mediatezza, al loro obiettivo essere in sé sottoposte a riflessione. È mediazione in quanto relazione delle parti tra loro e con l'intero e in quanto formazione completa dei particolari. La celebrata ingenuità delle opere d'arte dimostra di essere, sotto questo aspetto, quanto è ostile all'arte. Ciò che in esse semmai appare intuitivo e ingenuo, la loro costituzione in quanto qualcosa che si presenta in sé concordante, per così dire scorrevole e perciò immediato, si deve al loro essere in sé mediate. Solo per questo esse assumono carattere segnico e i loro elementi diventano segni. Nella forma si concentra tutto ciò che nelle opere d'arte è paralinguistico, e in tal modo esse si trasformano nell'antitesi alla

forma, nell'impulso mimetico. La forma cerca di far parlare il singolo attraverso l'intero. Ciò costituisce, però, la malinconia della forma, soprattutto in artisti nei quali quella predomina. Essa limita sempre ciò che viene formato; altrimenti il suo concetto perderebbe la propria differenza specifica dal formato. Lo conferma il lavoro artistico del formare, che sempre anche trasceglie, taglia via, rinuncia: non c'è forma senza rifiuto. In tal senso, ciò che colpevolmente domina si prolunga all'interno delle opere d'arte, che vorrebbero liberarsene; la forma è la loro amoralità. Esse fanno torto al formato quando lo seguono. L'antitesi di forma e vita, ribadita all'infinito dal vitalismo a partire da Nietzsche, almeno ne ha avuto qualche sentore. L'arte cade nella colpa del vivente non solo perché con la propria distanza lascia agire la peculiare colpa del vivente, ma più ancora perché opera dei tagli attraverso il vivente per aiutarlo a pervenire al linguaggio, mutilandolo. Nel mito di Procuste si racconta qualcosa della preistoria filosofica dell'arte. Ma da ciò consegue tanto poco un giudizio di condanna dell'arte, quanto ovunque da una colpa parziale che si trovi circondata da quella totale. Chi impreca contro il presunto formalismo – contro il fatto che l'arte è arte – chiama in causa quella inumanità che accusa di formalismo: per conto di cricche che, per tener meglio a freno i dominati, ordinano di adattarsi a questi ultimi. Ogni volta che viene chiamata in causa l'inumanità dello spirito si va contro l'umanità; rispetta gli uomini solo lo spirito che, invece di assecondarli per come sono stati fatti, si immerge in quella che, irriconoscibile per gli uomini, è la loro propria questione. La campagna contro il formalismo ignora che la forma che tocca a un contenuto è essa stessa contenuto sedimentato; questo, non la regressione a contenuti preartistici, rende giustizia al primato dell'oggetto nell'arte. Le categorie estetiche della forma come particolarità, sviluppo e composizione della contraddizione, addirittura anticipazione della conciliazione mediante omeostasi, sono trasparenti quanto al proprio contenuto, anche e più che mai laddove si sono staccate dagli oggetti empirici. L'arte acquisisce la propria posizione nei confronti dell'empiria proprio grazie alla distanza da essa; in quest'ultima le contraddizioni sono immediate e non fanno che dividere; la loro mediazione, in sé contenuta nell'empiria, diventa il per-sé della coscienza solo grazie all'atto del retrocedere compiuto dall'arte. In tal senso è un atto di conoscenza. I tratti dell'arte radicale a causa

dei quali la si è ostracizzata come formalismo, provengono tutti senza eccezioni dal fatto che il contenuto in essa spunta così com'è, non aggiustato anticipatamente da un'armonia corrente. L'espressione emancipata, da cui sono nate tutte le forme della nuova arte, ha contestato l'espressività romantica con la propria protocollarietà, con la propria conflittualità rispetto alla forma. Ciò ha fruttato ad esse la loro sostanzialità; Kandinskij ha coniato il termine atti cerebrali. Sul piano della filosofia della storia, l'emancipazione della forma ha in generale il proprio momento contenutistico nel suo rifiutare di mitigare l'estraniamento nell'immagine, fagocitando l'estraniato solo con il determinarlo come tale. Le creazioni ermetiche criticano il vigente più di quelle che, ispirate a una chiara critica sociale, si votano a un atteggiamento conciliante formale approvando tacitamente l'esercizio della comunicazione che prospera dappertutto. Nella dialettica di forma e contenuto il piatto della bilancia, contrariamente a Hegel, inclina dalla parte della forma, anche perché il contenuto, del cui salvataggio l'estetica hegeliana non da ultimo si cura, nel frattempo è degenerato a calco di quella reificazione contro cui l'arte protesta secondo la dottrina hegeliana, degenerato cioè a datità positivista. Quanto più profondamente il contenuto interno, esperito fino a diventare irriconoscibile, si converte in categorie formali, tanto meno sono ormai commensurabili al contenuto complessivo delle opere d'arte le materie non-sublimate. Tutto ciò che si manifesta nell'opera d'arte è virtualmente sia contenuto che forma, benché quest'ultima resti comunque ciò mediante cui si determina il manifestantesi, e il contenuto resti il determinantesi. Nella misura in cui si è decisa in generale per un concetto di forma più energico, l'estetica, andando legittimamente contro la concezione preartistica dell'arte, ha indagato quel che è specificamente estetico solo nella forma e i cambiamenti di quest'ultima come cambiamenti del modo di comportarsi del soggetto estetico; per la concezione della storia dell'arte in quanto storia dello spirito ciò è stato assiomatico. Ma quanto promette di rafforzare il soggetto emancipativamente, al tempo stesso lo indebolisce con la sua scissione. Hegel ha ragione sul fatto che i processi estetici hanno sempre un loro lato contenutistico, tanto che nella storia dell'arte figurativa e della letteratura sono diventati visibili, sono stati scoperti e assimilati, sempre nuovi strati del mondo esterno, mentre altri sono morti,

hanno perso la propria forza artistica e non sollecitano più neanche l'ultimo dei pittori di insegne d'albergo a immortalarli sbrigativamente sulla tela. Si pensi ai lavori dell'Istituto Warburg, diversi dei quali con l'analisi dei motivi sono giunti al cuore del contenuto artistico complessivo; nella poetologia il libro di Benjamin sul Barocco mostra una tendenza analoga, dovuta forse alla rinuncia alla confusione tra intenzioni soggettive e contenuto complessivo estetico e, in definitiva, alla rinuncia all'alleanza tra estetica e filosofia idealistica. I momenti contenutistici sono supporti del contenuto complessivo contro la pressione dell'intenzione soggettiva.

Concetto di articolazione (I). L'articolazione attraverso la quale l'opera d'arte raggiunge la propria forma comporta sempre, in un certo senso, anche la sconfitta di quest'ultima. Nel caso in cui fosse riuscita l'unità fluente e non violenta di forma e formato qual è nell'idea di forma, sarebbe attuata quell'identità di identico e non-identico davanti alla cui irrealizzazione, invece, l'opera d'arte si mura nell'immaginario dell'identità che è meramente per-sé. La disposizione di un intero in base ai suoi complessi, patrimonio basilare dell'articolazione, resta completamente insufficiente, sia come ripartizione di una massa lavica in orticelli sia per un residuo dell'esteriore nell'unificazione del divergente. Ne è prototipo l'insuperata casualità da *suite* nella successione dei tempi di una sinfonia integrale. Dal grado di articolazione di un'opera dipende ciò che – con un termine in uso nella grafologia a partire da Klages – si può chiamare il suo livello formale. Il concetto di quest'ultimo pone argine al relativismo della rieglia "volontà artistica". Ci sono tipi d'arte, e fasi della loro storia, in cui non si è aspirato all'articolazione o in cui questa è stata impedita da modi di procedere convenzionali. La loro adeguatezza alla volontà artistica, al modo storico-obiettivo di concepire la forma che ne è il supporto, non modifica in nulla la loro subalternità: costretti da un apriori che li avvolge, essi non risolvono ciò che, stando alla loro propria logicità, dovrebbero. "Non deve essere"; come a impiegati i cui antenati sono stati artisti di livello formale inferiore, a costoro il subcosciente sussurra che l'estremo non si addice al piccolo uomo che essi sono; ma l'estremo è la legge formale di ciò con cui sono invischiati. Raramente, anche nella critica, si dà conto del fatto che sia individualmente sia collettivamente l'arte non vuole affatto il

concetto suo proprio, che si esplica in essa; un po' come gli uomini di solito ridono anche dove non c'è proprio niente di comico. Numerose opere d'arte cominciano con inespressa rassegnazione e ne vengono ripagate rendendo felici gli storici del loro settore e il pubblico con la modesta pretesa dei loro prodotti; bisognerebbe analizzare prima o poi quanto questo momento dai tempi antichi abbia contribuito alla separazione tra arte superiore e inferiore, che peraltro ha il suo fondamento determinante nel fatto che la cultura ha fallito proprio in quella umanità che l'ha prodotta. In ogni caso, anche una categoria apparentemente così formale come quella di articolazione ha un suo aspetto materiale: quello dell'intervento nella *rudis indigestaque moles* di ciò che si è depositato nell'arte, al di qua dell'autonomia di quest'ultima; anche le sue forme tendono storicamente a diventare materie di secondo grado. I mezzi, senza i quali la forma non ci sarebbe affatto, minano quest'ultima. Le opere che rinunciano a maggiori interezze parziali per non mettere in pericolo la propria unità, eludono soltanto l'aporia: l'obiezione più valida contro la weberniana intensità senza estensione. I prodotti medi lasciano invece intatte, sotto il sottile velo della propria forma, le interezze parziali, coprendole più che magari fondendole. Si potrebbe quasi farne una regola, e testimonia quanto siano profondamente intrecciati forma e contenuto il fatto che la relazione delle parti con l'intero, un aspetto essenziale della forma, si produca indirettamente per vie traverse. Le opere d'arte si perdono per trovarsi: la relativa categoria formale è l'episodio. In una serie di aforismi della sua fase espressionistica pubblicati prima della prima guerra mondiale, Schönberg ha richiamato l'attenzione sul fatto che nessun filo d'Arianna guida all'interno delle opere d'arte⁶⁸. Ma ciò non comporta alcun irrazionalismo estetico. Alle opere d'arte la propria forma, il proprio intero e la propria logicità sono nascosti allo stesso modo in cui i momenti, il contenuto, anelano all'intero. L'arte di maggior pretesa spinge al di là della forma come totalità, nel frammentario. Nella maniera più forte l'indigenza della forma emerge forse nella difficoltà dell'arte temporale di finire; in musica nel cosiddetto problema del finale, nella poesia in quello della chiusura, che si accentua fino a Brecht. Una volta libera dalla convenzione, evidentemente nessuna opera d'arte riesce più a concludere in maniera convincente, laddove le conclusioni tradizionali fanno solo finta che i singoli momenti con il punto conclusivo nel tempo si connettano anche nella totalità della

forma. In varie creazioni della modernità ormai ampiamente accettate, la forma è stata tenuta aperta ad arte, perché esse hanno voluto dar forma al fatto che non gli è più concessa l'unità della forma. La cattiva infinità, il non poter concludere, diventa principio liberamente scelto del modo di procedere ed espressione. Che in Beckett un dramma invece di smettere sia ripetuto alla lettera, è una reazione a ciò; quasi cinquant'anni fa Schönberg ha proceduto in modo simile con la marcia della *Serenata*: dopo l'abolizione della ripresa, il suo ritorno per disperazione. Ciò che Lukács una volta ha chiamato lo scaricarsi del senso era la forza che rendeva possibile all'opera d'arte, nel suo dover attestare la propria determinazione immanente, anche la fine, secondo il modello di chi muore vecchio e stanco di vivere. Il fatto che ciò sia negato alle opere d'arte, che esse possano ormai morire tanto poco quanto il cacciatore Gracco, esse lo assimilano immediatamente come espressione di orrore. L'unità delle opere d'arte non può essere ciò che deve, unità di un molteplice: sintetizzando, essa ferisce il sintetizzato e in esso danneggia la sintesi. Le opere risentono della propria totalità mediata non meno che delle proprie immediatezze.

Sul concetto di materiale. Contro la gretta divisione dell'arte in forma e contenuto occorre insistere sulla loro unità, contro la concezione sentimentale della loro indifferenza nell'opera d'arte sul fatto che nella mediazione la loro differenza al tempo stesso sopravvive. Se la loro perfetta identità è chimerica, essa d'altro canto nemmeno sembra risolversi in una benedizione per le opere: in analogia con quel che dice Kant, queste diventerebbero vuote o cieche, gioco che soddisfa se stesso o rozza empiria. Più che altro, sul versante del contenuto, alla distinzione mediata rende giustizia il concetto di materiale. Secondo una terminologia che pian piano si è imposta quasi universalmente nei generi artistici, si chiama così ciò che viene formato. Non è la stessa cosa del contenuto; Hegel li ha sciaguratamente confusi. Lo si può illustrare in riferimento alla musica. Il contenuto di quest'ultima è semmai ciò che succede, eventi parziali, motivi, temi, elaborazioni: situazioni mutevoli. Il contenuto non è esterno al tempo musicale ma gli è essenziale, e questo ad esso: è tutto ciò che ha luogo nel tempo. Il materiale, invece, è ciò che gli artisti maneggiano: ciò che gli si offre in parole, colori, suoni, su su fino a collegamenti di qualunque sorta, fino a procedimenti sviluppati di volta in volta in funzione dell'intero: in

tal misura anche forme possono diventare materiale; dunque tutto ciò che compare innanzi a loro su cui essi devono decidere. L'idea della eleggibilità del materiale diffusa tra artisti che non riflettono, è problematica in quanto ignora quella coercizione sia del materiale sia a un materiale specifico che domina nei modi di procedere e nel loro progresso. Scelta del materiale, utilizzo e limitazione nella sua applicazione, sono un momento essenziale della produzione. Anche l'espansione nell'ignoto, l'ampliamento al di là dello stato determinato del materiale, è in larga misura funzione di questo stato e della relativa critica che esso a sua volta determina. Il concetto di materiale viene presupposto da alternative come quella tra l'operare di un compositore con suoni che hanno origine nella tonalità, e che sono in qualche modo riconoscibili come suoi derivati, e il suo eliminarli radicalmente; analogamente, da quella di oggettuale e inoggettuale, di prospettico e aprospectico. Del concetto di materiale si è forse presa coscienza negli anni Venti, se si prescinde dal modo di dire di quei cantanti che, tormentati dal timore della propria dubbia musicalità, si vantano del proprio materiale. A partire dalla teoria hegeliana dell'opera d'arte romantica, perdura l'errore secondo cui, insieme alla predeterminazione di forme diffuse, sarebbe venuto meno anche il carattere vincolante dei materiali con i quali le forme hanno a che fare; l'ampliamento dei materiali disponibili, che va ben oltre i vecchi confini tra i generi artistici, è un risultato solo dell'emancipazione storica del concetto artistico di forma. Dall'esterno quell'ampliamento viene molto sopravvalutato; lo controbilanciano i rifiuti a cui gli artisti sono costretti non solo dal gusto, ma dallo stesso stato del materiale. Del materiale astrattamente disponibile, solo estremamente poco è utilizzabile concretamente, ossia senza collidere con lo stato dello spirito. Il materiale non è materiale naturale neanche quando si presenta agli artisti come tale, ma è storico da parte a parte. La presunta posizione sovrana degli artisti è il risultato del crollo di ogni ontologia artistica, e questo crollo a sua volta colpisce i materiali. Questi non dipendono dai cambiamenti della tecnica meno di quanto quest'ultima non dipenda dai materiali che essa di volta in volta elabora. È evidente quanto, ad esempio, il compositore che si serve del materiale tonale lo riceva dalla tradizione. Ma anche quando egli, in maniera critica nei confronti di quel materiale, ne utilizza uno autonomo, completamente depurato da concetti come

consonanza e dissonanza, accordo, diatonica, nella negazione è contenuto il negato. Creazioni del genere parlano in forza dei tabù che irradiano; la falsità, o almeno il carattere di *shock* di un qualunque accordo perfetto che esse si concedono, porta ciò in superficie, e la spesso criticata monotonia dell'arte radicalmente moderna ha in ciò la propria causa obiettiva. Il rigorismo di più recente formazione, che nel materiale emancipato elimina definitivamente fin dalla venatura nascosta di ciò che è composto o dipinto i residui di quanto è tramandato e negato, non fa che ubbidire alla tendenza storica con assai meno riguardi, nell'illusione di una pura datità del materiale privo di qualità. La dequalificazione del materiale, superficialmente la sua destoricizzazione, è anch'essa una tendenza storica del materiale in quanto tendenza della ragione soggettiva. I suoi limiti risiedono nel suo lasciare nel materiale le determinazioni storiche di quest'ultimo.

Sul concetto di materia trattata; intenzione e contenuto. Non si può rimuovere apoditticamente dal concetto di materiale ciò che con terminologia passata si chiama la materia trattata e, in Hegel, i soggetti. Pur estendendosi sempre all'arte, il concetto di materia trattata nella sua immediatezza, in quanto qualcosa da trarre dalla realtà esteriore che poi andrebbe elaborato, è incontestabilmente in decadenza a partire da Kandinskij, Proust, Joyce. Parallelamente alla critica dell'eterogeneamente già dato, dell'esteticamente non assimilabile, cresce il disagio per le cosiddette grandi materie a cui sia Hegel sia Kierkegaard, di recente anche vari teorici e drammaturghi marxisti, attribuiscono tanto peso. Il fatto che opere che si occupano di avvenimenti sublimi di qualche tipo, la cui sublimità di solito è solo frutto di ideologia, di rispetto del potere e della grandezza, acquistino per questo dignità, è smascherato da quando Van Gogh ha dipinto una sedia e un paio di girasoli in un modo tale da far sí che questi quadri fossero agitati dalla tempesta di tutte le emozioni nella cui esperienza l'individuo del suo tempo ha registrato per la prima volta la catastrofe storica. Da quando ciò è diventato palese, bisognerebbe mostrare anche nell'arte precedente quanto poco la sua autenticità dipenda dalla rilevanza, finta o persino reale, dei suoi oggetti. Cosa importa, in Vermeer, di Delft? non vale di più, come dice Kraus, un tombino ben dipinto di un palazzo mal dipinto? «Da una serie sconnessa di avvenimenti

[...] si forma per l'occhio piú lucido un mondo di prospettive, di stati d'animo e di vibrazioni, e la poesia da scala di servizio diventa poesia della scala di servizio, che può essere condannata solo da quell'idiozia ufficiale che preferisce un palazzo mal dipinto a un tombino ben dipinto»⁶⁹. L'estetica contenutistica di Hegel, in quanto estetica delle materie, nel medesimo spirito di molte sue intenzioni approva in maniera non-dialettica l'oggettualizzazione dell'arte, a causa del proprio rozzo riferimento a oggetti. In realtà egli ha impedito al momento mimetico di entrare nell'estetica. Nell'idealismo tedesco il volgersi all'oggetto è stato sempre abbinato a grettezza; nella maniera piú estrema, forse, nelle frasi sulla pittura storica del terzo libro del *Mondo come volontà e rappresentazione*. L'eternità idealistica si smaschera in riferimento all'arte come *kitsch*: ad esso si consegna chi si attiene alle inalienabili categorie di quest'ultima. A ciò Brecht si è reso sordo. Nel testo sulle «Cinque difficoltà nello scrivere la verità» ha scritto: «Così ad esempio non è falso che le sedie hanno un sedile e che la pioggia cade dall'alto in basso. Molti poeti scrivono verità di questa specie. Sono come pittori che ricoprono di nature morte le pareti di navi che affondano. La nostra prima difficoltà non sussiste per loro, e tuttavia essi hanno la coscienza pulita. Non perturbabili da parte dei potenti, ma non turbati nemmeno dalle grida degli oppressi, essi dipingono i loro quadri. L'insensatezza del loro modo di agire produce in loro stessi un "profondo" pessimismo, che essi vendono a buon prezzo e che propriamente sarebbe piú giustificato per altri se si pensa a questi maestri e a queste vendite. Eppure non è nemmeno facile riconoscere che le loro verità sono verità che riguardano le sedie o la pioggia, che esse suonano di solito in tutt'altro modo, come verità su cose importanti. Infatti il configurare artistico consiste proprio nel dare importanza a una cosa oggettiva. Solo se si guarda con attenzione si riconosce che essi dicono semplicemente: "Una sedia è una sedia" e: "Nessuno può farci niente se la pioggia cade verso il basso"»⁷⁰. Questa è una *blague*. Giustamente è una provocazione contro la coscienza culturale ufficiale che ha assimilato anche la sedia di Van Gogh come pezzo di mobilio. Ma se se ne volesse ricavare una norma, questa sarebbe meramente regressiva. Mettere paura non vale. La sedia dipinta può essere davvero qualcosa di molto importante, sempre che non si preferisca sdegnare la tronfia parola importanza. Nel come del modo di dipingere possono depositarsi esperienze

incomparabilmente piú profonde, anche socialmente piú rilevanti, che in ritratti fedeli di generali ed eroi della rivoluzione. Guardando indietro, sono tutte cose di tal genere a trasformarsi nella sala degli specchi di Versailles del 1871, anche se i generali immortalati in pose storiche dovessero dirigere armate rosse che occupano paesi in cui la rivoluzione non ha avuto luogo. Tale problematicità di materie che mutuano la propria rilevanza dalla realtà si estende anche alle intenzioni che entrano nelle opere. Esse possono essere per sé qualcosa di spirituale; inserite nell'opera d'arte, diventano materiali come il sindaco di Basilea Meier⁷¹. Ciò che un artista può dire lo dice solo – e anche questo sapeva Hegel – con la configurazione, non facendo sí che quest'ultima lo comunichi. Tra le fonti d'errore dell'interpretazione e della critica correnti delle opere d'arte, la piú funesta è confondere l'intenzione – ciò che l'artista vuol dire, stando al modo di indicarlo ovunque diffuso – con il contenuto. Reagendo a ciò, il contenuto si insedia sempre piú nel territorio non occupato dalle intenzioni soggettive degli artisti, mentre le creazioni la cui intenzione si fa in primo piano, sia come *fabula docet* sia come tesi filosofica, bloccano il contenuto. Dire che un'opera d'arte è troppo carica di riflessione non è solo ideologia, ma ha una sua verità dal momento che essa lo è troppo poco: non è carica di riflessione di contro all'invadenza della propria intenzione. Il metodo filologico, che con l'intenzione pretende di avere in pugno il contenuto come qualcosa di sicuro, si condanna immanentemente perché ricava tautologicamente dalle opere d'arte ciò che in precedenza è stato cacciato dentro di esse; la letteratura critica su Thomas Mann ne offre l'esempio piú repellente. Peraltro una tale usanza è favorita da una tendenza di per sé autentica della letteratura: il fatto che per essa ha perso nerbo l'intuitività ingenua assieme al suo carattere di illusione, il fatto che essa non rinnega la riflessione e, spinta dal bisogno, rafforza lo strato intenzionale. Ciò fornisce appena comodi surrogati dello spirito a una considerazione che è distante da quest'ultimo. Sta alle opere d'arte, cosí come è avvenuto nelle sue maggiori produzioni moderne, di incorporare nella cosa oggettiva l'elemento riflessivo attraverso una riflessione reiterata, invece di tollerare quest'ultima come eccedenza materiale.

Intenzione e senso. Benché l'intenzione delle opere d'arte sia cosí poco il contenuto di queste ultime – già solo per il fatto che a nessuna intenzione, per quanto venga preparata con un'accurata

elaborazione, è garantito di essere realizzata dalla creazione –, solo un ostinato rigorismo la potrebbe squalificare a momento. Nella dialettica tra il polo mimetico delle opere d'arte e la loro *methexis* all'illuminismo le intenzioni hanno un loro ruolo: non solo come la forza soggettivamente motrice e organizzatrice che poi scompare nella creazione, ma anche nell'obiettività propria di quest'ultima. Essendo negata alla creazione la pura indifferenza, le intenzioni guadagnano la stessa autonomia particolare degli altri momenti; si dovrebbe già sorvolare, per amore del *thema probandum*, sulla complessione di opere d'arte di rilievo, se si volesse negare che, pur variando storicamente, il loro significato sta in relazione con l'intenzione. Se il materiale nell'opera d'arte è davvero la resistenza alla nuda identità di essa, il processo delle opere al loro stesso interno è essenzialmente quello tra materiale e intenzione. Senza quest'ultima, configurazione immanente del principio identificante, non ci sarebbe forma così come senza gli impulsi mimetici. Il surplus delle intenzioni rivela che l'obiettività delle opere non è riducibile puramente a mimesi. Veicolo obiettivo delle intenzioni nelle opere, che sintetizza quelle particolari di ognuna, è il loro senso. Malgrado tutta la problematicità che è sottesa a quest'ultimo; malgrado tutta l'evidenza del fatto che esso nelle opere d'arte non ha l'ultima parola, la sua rilevanza rimane. Il senso dell'*Ifigenia* goetheana è l'umanità. Se questa non fosse che intesa, pensata astrattamente dal soggetto poetico, per dirla con Hegel una "massima" come in Schiller, allora sarebbe davvero indifferente per l'opera. Ma poiché, grazie al linguaggio, diventa essa stessa mimetica, poiché si aliena nell'elemento non-concettuale senza con ciò sacrificare il proprio elemento concettuale, essa entra in feconda tensione con il contenuto, con il poetato. Il senso di una poesia come *Clair de lune* di Verlaine non si può fissare come qualcosa che viene significato; tuttavia esso va al di là del suono incomparabilmente vibrante dei versi. La sensualità è qui anche intenzione: felicità e tristezza, che accompagnano il sesso appena esso sprofonda in sé e nega lo spirito perché ascetico, sono il contenuto; l'idea di una sensualità lontana dai sensi esposta nella sua purezza è il senso. In questo aspetto, centrale per tutta l'arte francese del tardo XIX e del primo XX secolo, anche quella di Debussy, si annida il potenziale di una modernità radicale; fili storici di collegamento non mancano. Viceversa il punto d'attacco, se non anche il *telos* della critica, è se l'intenzione si obietti o

meno in un poetato; le linee di rottura tra quella e il risultato raggiunto, raramente assenti in un'opera d'arte moderna, sono cifre del contenuto di quest'ultima non meno del risultato raggiunto. Una critica più elevata, quella della verità o non-verità del contenuto, diventa immanente spesso perché riconosce il rapporto tra l'intenzione e quel che è poetato, dipinto, composto. L'intenzione non fallisce sempre per la debolezza della configurazione soggettiva. La non-verità dell'intenzione ostacola energicamente il contenuto di verità obiettivo. Se ciò che deve essere contenuto di verità è in sé non-vero, impedisce la concordanza immanente. Tale non-verità di solito è mediata da quella dell'intenzione: al livello formale supremo si trova il "caso Wagner". – Era conforme alla tradizione dell'estetica, e in gran parte anche all'arte tradizionale, la definizione della totalità dell'opera d'arte come connessione di senso. L'interazione tra intero e parti dovrebbe plasmare l'opera d'arte come qualcosa di sensato in maniera siffatta che grazie a ciò l'insieme di tale senso coincida con il contenuto metafisico. Poiché la connessione di senso si costituirebbe grazie alla relazione dei momenti, non atomisticamente in una qualche datità sensibile, in essa si dovrebbe poter cogliere ciò che con fondamento si potrebbe chiamare lo spirito delle opere d'arte. L'ipotesi che lo spirituale di un'opera d'arte sia la stessa cosa della configurazione dei suoi momenti non solo affascina, ma ha una sua verità di contro a ogni goffa reificazione o materializzazione dello spirito e del contenuto delle opere. A tale senso contribuisce mediatamente o immediatamente tutto ciò che si manifesta, senza che necessariamente tutto ciò che si manifesta debba avere lo stesso peso. La differenziazione dei pesi è stata uno dei mezzi più efficaci per l'articolazione: ad esempio, la distinzione tra avvenimento principale tetico e passaggi, in generale tra l'essenziale e gli accidenti, per quanto necessari. Simili differenziazioni nell'arte tradizionale erano in gran parte governate dagli schemi. Con la critica a questi ultimi, esse diventano problematiche: l'arte tende a modi di procedere in cui tutto quel che accade è ugualmente vicino al centro; in cui tutto ciò che è accidentale desta il sospetto del superfluamente ornamentale. Tra le difficoltà dell'articolazione della nuova arte questa è una delle più rilevanti. Inarrestabile autocritica dell'arte, il precetto di una configurazione senza scorie sembra lavorare al tempo stesso contro di essa, sembra favorire il momento caotico che è in agguato in tutta l'arte in quanto sua

condizione. La crisi della possibilità di differenziazione produce spesso, anche in creazioni di altissimo livello formale, qualcosa di indistinto. I tentativi di difendersene devono quasi senza eccezione, sebbene spesso di nascosto, attingere in prestito proprio a quel fondo a cui ci si oppone: anche in ciò convergono la totale dominazione del materiale e il movimento verso ciò che non è coeso.

Crisi del senso. Il fatto che le opere d'arte, secondo la formula magnificamente paradossale di Kant, siano "senza scopo", cioè siano separate dalla realtà empirica non perseguendo un intento utile all'autoconservazione e alla vita, impedisce di chiamare scopo il senso nonostante la sua affinità con la teleologia immanente. Ma alle opere d'arte riesce sempre più difficile comporsi come connessione di senso. A ciò esse rispondono alla fine con la rinuncia all'idea di essa. Quanto più l'emancipazione del soggetto ha demolito tutte le immagini di un ordine già dato e capace di dar senso, tanto più problematico diventa il concetto del senso quale rifugio della sempre più sbiadita teleologia. Già prima di Auschwitz, rispetto alle esperienze storiche era una menzogna affermativa attribuire all'esistenza un qualche senso positivo. Ciò ha conseguenze fin dentro la forma delle opere d'arte. Se da un lato esse non hanno più niente al di fuori di se stesse a cui potersi tenere senza ideologia, dall'altro ciò che gli manca non può essere posto da alcun atto soggettivo. È stato cancellato dalla loro tendenza alla soggettivazione, che non è un infortunio nella storia dello spirito, ma è conforme allo stato della verità. L'autoriflessione critica, inerendo a qualsiasi opera d'arte, ne acuisce la sensibilità contro tutti quei momenti interni ad essa che convalidano il senso tradizionale; ma, con ciò, anche contro il senso immanente delle opere e le loro categorie istitutrici di senso. Infatti il senso, in cui l'opera d'arte si sintetizza, non può essere quanto essa deve meramente produrre, né il suo insieme. Rappresentando il senso, producendolo esteticamente, la totalità dell'opera lo riproduce. Esso è legittimo in quest'ultima solo in quanto è obiettivamente più che il suo proprio senso. Vagliando in maniera sempre più inesorabile la connessione istituttrice di senso, le opere d'arte si volgono contro di essa e contro il senso in generale. Il lavoro inconscio dell'ingegno artistico sul senso dell'opera inteso come qualcosa di sostanziale e di stabile annulla quest'ultimo. La produzione progredita degli

ultimi decenni è diventata autocoscienza di questo stato di cose, lo ha reso tematico, lo ha tradotto nella struttura delle opere. È facile provare che il recente neodadaismo manca di riferimento politico e liquidarlo perché privo di scopo e di senso in duplice accezione. Ci si dimentica che quei prodotti manifestano che cosa è successo al senso, senza scrupoli, anche per se stessi in quanto opere d'arte. L'*œuvre* di Beckett presuppone già quell'esperienza quasi come ovvia pur spingendola oltre come negazione astratta del senso, in quanto attraverso la sua fattura porta quel processo all'interno delle categorie tradizionali dell'arte, superando dialetticamente queste ultime in maniera concreta ed estrapolandone altre dal nulla. Il capovolgimento che ha così luogo non è peraltro del genere di una teologia, che già respira se solo la sua questione viene trattata, a prescindere dal giudizio finale, come se alla fine del tunnel della mancanza metafisica di senso, della rappresentazione del mondo come inferno, filtri la luce; giustamente Günther Anders ha difeso Beckett contro coloro che lo portano in scena affermativamente⁷². Le opere di Beckett sono assurde non per assenza di qualsiasi senso – in tal caso sarebbero irrilevanti –, ma perché trattano di esso. Ne svolgono la storia. La sua opera è dominata sia dall'ossessione di un nulla positivo sia da quella di una mancanza di senso che è divenuta e pertanto per così dire meritata, senza però che per questo la si possa reclamare come senso positivo. Nondimeno l'emancipazione delle opere d'arte dal proprio senso diventa esteticamente sensata appena si realizza nel materiale estetico: appunto perché il senso estetico non è immediatamente identico a quello teologico. Le opere d'arte che si spogliano dell'apparenza della sensatezza, non perdono per questo il proprio aspetto paralinguistico. Esse esprimono, con la stessa determinatezza con cui le opere tradizionali esprimono il proprio senso positivo, la mancanza di senso quale proprio senso. Di questo l'arte oggi è capace: con una coerente negazione del senso rende giustizia ai postulati che una volta costituivano il senso delle opere. Le opere prive di senso o estranee al senso che sono di livello formale supremo, sono più che meramente prive di senso, perché dalla negazione del senso traggono il proprio contenuto. L'opera che nega coerentemente il senso è vincolata da tale coerenza alla stessa compattezza e unità che un tempo dovevano rendere presente il senso. Le opere d'arte diventano, sia pure contro la propria volontà, connessioni di senso ove negano il senso. Nel momento in cui la

crisi del senso si radica in qualcosa che è problematico per tutta l'arte, nel suo fallire di fronte alla razionalità, la riflessione non può soffocare la domanda se l'arte con la demolizione del senso, proprio ciò che sembra assurdo alla coscienza comune, non si getti in braccio alla coscienza reificata, al positivismo. Ma la soglia tra l'arte autentica, che si fa carico della crisi del senso, e un'arte rinunciataria, fatta di proposizioni protocollari in senso letterale e traslato, è che nelle opere di rilievo la negazione del senso si configura come un qualcosa di negativo, mentre nelle altre essa si rispecchia ottusamente, positivamente. Tutto dipende da ciò, se alla negazione del senso nell'opera d'arte sia insito un senso oppure se essa si adegui alla datità; se la crisi del senso si rifletta nel prodotto, oppure se essa resti immediata e perciò estranea al soggetto. Possono essere fenomeni chiave anche certe creazioni musicali come il concerto per pianoforte di Cage, che si impongono la legge di un'inesorabile casualità acquisendo in tal modo qualcosa come un senso: l'espressione dell'orrore. In Beckett domina invece un'unità parodistica di luogo tempo e azione, con episodi montati ed equilibrati ad arte, e con la catastrofe, che qui consiste nel fatto di non avvenire. Uno dei veri enigmi dell'arte, insieme testimonianza della potenza della logicità di quest'ultima, è che qualsiasi conseguenza radicale, anche quella detta assurda, sfocia in qualcosa di affine al senso. Ciò però non è tanto l'attestazione della sostanzialità metafisica di quest'ultimo che si impadronirebbe di ogni opera integralmente formata, quanto quella del carattere d'apparenza di essa: l'arte è in fondo apparenza perché non riesce a sfuggire alla suggestione del senso in mezzo a ciò che è privo di senso. Tuttavia le opere d'arte che negano il senso devono anche essere sconvolte nella propria unità; questa è la funzione del montaggio, che come smentisce l'unità con l'ostentata disparatezza delle parti, così dà di nuovo luogo ad essa in quanto principio formale. È noto il nesso tra la tecnica del montaggio e la fotografia. La prima ha nel film il proprio luogo adeguato. L'allineamento a salti, discontinuo, di sequenze, il taglio utilizzato come mezzo artistico, vuol servire intenzioni senza colpire la mancanza d'intenzione della mera esistenza di cui si interessa il film. Il principio del montaggio non è affatto un trucco per far rientrare nell'arte la fotografia e i suoi derivati nonostante la loro restrittiva dipendenza dalla realtà empirica. Piuttosto il montaggio giunge immanentemente al di là della fotografia senza introdurre in essa

imbrogli, ma anche senza avallare come norma la sua cosalità: autocorrezione della fotografia. Il montaggio è sorto come antitesi rispetto a tutta l'arte carica di intonazione emotiva, anzitutto probabilmente rispetto all'impressionismo. Quest'ultimo scomponeva gli oggetti in elementi piccolissimi, poi nuovamente sintetizzati, prevalentemente tratti dall'ambito della civiltà tecnica o delle sue unioni intime con la natura, per attribuirli direttamente al *continuum* dinamico. Voleva salvare esteticamente nella riproduzione l'estraniato, l'eterogeneo. L'idea si è dimostrata tanto meno solida quanto più è cresciuta la superiorità del cosalmente prosaico sul soggetto vivente: la soggettivizzazione dell'oggettualità è ricaduta nel romanticismo, come è apparso palmare non solo nello Jugendstil, ma anche nei prodotti tardi dell'impressionismo autentico. Contro ciò protesta il montaggio, inventato con i ritagli di giornale incollati e cose del genere negli anni eroici del cubismo. L'apparenza dell'arte, per cui essa configurando l'empiria eterogenea si concilierebbe con quest'ultima, finisce per infrangersi quando l'opera accoglie in se stessa rovine dell'empiria vere e proprie, prive di apparenza, quando ammette la rottura riqualficandola in effetto estetico. L'arte vuole confessare la propria impotenza di fronte alla totalità tardocapitalistica e avviare l'abolizione di quest'ultima. Il montaggio è la capitolazione infraestetica dell'arte di fronte a ciò che le è eterogeneo. La negazione della sintesi diventa principio di configurazione. In ciò il montaggio si lascia inconsciamente guidare da un'utopia nominalistica: quella di non mediare i puri fatti attraverso la forma o il concetto e di spogliarli inevitabilmente della loro fattualità. Anch'essi devono essere indicati, ad essi si deve far segno con il metodo che la teoria della conoscenza chiama deittico. L'opera d'arte vuole portarli a parlare nel loro stesso parlare al suo interno. Con ciò l'arte avvia il processo contro l'opera d'arte in quanto connessione di senso. Gli avanzi montati procurano al senso, per la prima volta nello sviluppo dell'arte, cicatrici visibili. Ciò colloca il montaggio in un contesto assai più vasto. Tutta la modernità dopo l'impressionismo, forse anche le manifestazioni radicali dell'espressionismo, rinnegano l'apparenza di un *continuum* fondato nell'unità soggettiva dell'esperienza, nel "flusso del vissuto". Il groviglio, l'intreccio organicistico, viene reciso, viene distrutta la credenza che una cosa si congiunga vitalmente con l'altra, a meno che l'intreccio non diventi così fitto e confuso da oscurarsi sul serio

al senso. Il principio estetico della costruzione, il brutale primato dell'intero pianificato sui particolari e sulla loro connessione nella microstruttura, ne costituisce il complemento; per la sua microstruttura tutta la nuova arte si potrebbe chiamare montaggio. Ciò che non è legato viene compresso dall'istanza sovraordinata dell'intero, di modo che la totalità estorce la connessione mancante delle parti, diventando peraltro nuovamente apparenza di senso. Una tale unità *octroyée* si corregge in base alle tendenze dei particolari nell'arte nuova, in base alla "vita istintiva dei suoni" o dei colori, ad esempio in musica in base all'esigenza armonica e melodica di fare un uso complementare di tutte le note disponibili della scala cromatica. Per la verità anche questa tendenza è derivata a sua volta dalla totalità del materiale, dallo spettro, è più condizionata dal sistema che davvero spontanea. L'idea del montaggio e della costruzione tecnologica che vi è profondamente congiunta, diventa incompatibile con quella dell'opera d'arte radicalmente formata in modo integrale con cui essa a volte si è riconosciuta identica. Il principio del montaggio, come azione contro l'unità organica ottenuta con l'inganno, mirava allo *shock*. Una volta che quest'ultimo ha perso rilievo, ciò che viene montato ridiventa mera materia indifferente; il procedimento non riesce più a produrre per innesco una comunicazione tra estetico ed extraestetico, l'interesse viene neutralizzato in quanto interesse storico-culturale. Se dunque si resta, come nel cinema commerciale, alle intenzioni del montaggio, queste diventano uno scopo che irrita. La critica del principio del montaggio si estende al costruttivismo in cui quello si camuffa proprio perché la configurazione costruttivistica avviene a spese dei singoli impulsi, in ultima analisi del momento mimetico, e in tal modo minaccia di generare fracasso. La stessa oggettività, qual è rappresentata dal costruttivismo all'interno dell'arte non legata a scopi, cade sotto la critica dell'apparenza: quel che si spaccia per puramente conforme alla cosa oggettiva non lo è, in quanto, attraverso la configurazione, interseca ciò a cui tende quel che va configurato; ambisce a una conformità a scopi immanente che non è tale: fa atrofizzare la teleologia dei singoli momenti. L'oggettività rivela di essere ideologia: l'unità senza scorie, nella cui veste si presenta l'opera d'arte oggettiva o tecnica, in verità non è raggiunta. Nei – minimi – spazi vuoti tra ogni singolo entro le creazioni costruttivistiche, gli elementi unificati si divaricano l'uno dall'altro, come nei singoli

interessi sociali soffocati sotto l'amministrazione totale. Il processo tra intero e singolo, una volta che l'istanza superiore ha fallito, è reinviato a ciò che è inferiore, agli impulsi dei dettagli; in conformità con la condizione nominalistica. Solo senza una qualche usurpazione di qualcosa di invasivo che sia già dato ci si può ancora immaginare in generale l'arte. Un analogo della prassi antiorganica del montaggio sono le macchie in creazioni puramente espressive, organiche, che non si lasciano cancellare. Si profila un'antinomia. Le opere d'arte che sono commensurabili all'esperienza estetica sarebbero forse sensate in quanto su di loro veglierebbe un imperativo estetico: è questo che conta, e nell'opera d'arte è tutto. In direzione opposta va lo sviluppo che è stato suscitato da quello stesso ideale. Una determinazione assoluta che afferma che tutto è, in fondo, in egual misura sarebbe importante, che niente resterebbe al di fuori della connessione, converge, stando all'intuizione di György Ligeti, con l'assoluta casualità. Retrospectivamente ciò corrode la conformità estetica a leggi in quanto tale. A quest'ultima inerisce sempre un momento di positività, di regola del gioco, di contingenza. Come dall'inizio dell'età moderna, in maniera drastica nella pittura olandese del XVII secolo e nel primo romanzo inglese, l'arte ha accolto in sé momenti contingenti di paesaggio e destino come momenti della vita da non costruire a partire dall'idea, non ammantata di un *ordo*, al fine di infondere liberamente senso in quei momenti all'interno del *continuum* estetico, così l'impossibilità dell'obiettività del senso dovuta al soggetto, rimasta nascosta inizialmente e nel lungo periodo dell'ascesa della borghesia, ha da ultimo dimostrato quella contingenza anche della stessa connessione di senso che finalmente la configurazione ha avuto il coraggio di chiamare per nome. Lo sviluppo verso la negazione del senso rende a quest'ultimo quel che gli spetta. Pur essendo inevitabile e avendo una propria verità, tale sviluppo viene accompagnato da qualcosa che non è in egual misura ostile all'arte, ma che è meschinamente meccanico, che riprivatizza la tendenza dello sviluppo; questo passaggio procede di pari passo con lo sradicamento della soggettività estetica in forza della sua propria logica; essa deve pagare per quella non-verità dell'apparenza estetica che produce. Anche la cosiddetta letteratura dell'assurdo nei suoi maggiori rappresentanti partecipa di questa dialettica perché, in quanto connessione di senso in sé teleologicamente organizzata, esprime il fatto che non c'è senso, e in tal modo

preserva in una negazione determinata la categoria del senso; è questo a rendere possibile ed esigere l'interpretazione di tale letteratura.

Concetto di armonia e ideologia della compiutezza. Categorie come unità, o anche armonia, a causa della critica del senso sono scomparse non senza lasciare tracce. L'antitesi determinata di una qualunque opera d'arte nei confronti della mera empiria esige la coerenza di essa. Altrimenti attraverso le lacune della compagine filtrerebbe scompaginato, come nel montaggio, ciò a cui essa si chiude. In tal senso c'è qualcosa di vero nel concetto tradizionale di armonia. Ciò che di esso sopravvive, con la negazione del culinario si dissolve nel vertice, nell'intero, non essendo ormai più preordinato ai dettagli. Anche quando l'arte si ribella alla propria neutralizzazione in qualcosa di contemplativo, quando consiste in grado estremo di discordanze e dissonanze, quelli sono per essa al tempo stesso momenti di unità; senza quest'ultima essi non sarebbero nemmeno dissonanti. Persino quando l'arte obbedisce senza riserve mentali all'idea improvvisa è in gioco, trasformato fino a diventare irriconoscibile, il principio dell'armonia, perché per avere importanza le idee improvvise devono fare anticamera, come dicono gli artisti; con ciò si pensa anche, almeno come punto di fuga, a qualcosa di efficacemente organizzato, di concordante. All'esperienza estetica, come del resto a quella teoretica, è familiare il fatto che vanno in fumo impotenti le idee improvvise che non fanno anticamera. La logicità paratattica dell'arte consiste nell'equilibrio del coordinato, in quella omeostasi nel cui concetto si sublima da ultimo l'armonia estetica. Tale armonia estetica è per i propri elementi qualcosa di negativo, è dissonante con essi: a questi ultimi succede qualcosa di simile a quel che un tempo in musica succedeva alle singole note nella pura consonanza, nell'accordo perfetto. Con ciò l'armonia estetica si qualifica a sua volta come momento. L'estetica tradizionale sbaglia a enfatizzare il rapporto dell'intero con le parti come intero in senso assoluto, come totalità. A causa di questa confusione l'armonia diventa trionfo sull'eterogeneo, insegna della sovranità di una positività illusoria. L'ideologia filosofico-culturale, per la quale compiutezza, senso e positività sono sinonimi, sfocia regolarmente nella *laudatio temporis acti*. Mentre una volta, in società chiuse, ogni opera d'arte avrebbe avuto luogo, funzione e legittimazione, e perciò avrebbe avuto la

benedizione della compiutezza, oggi si costruirebbe nel vuoto, e l'opera d'arte sarebbe anche in sé condannata al fallimento. Per quanto sia palese il tenore di tali considerazioni, che si tengono sempre fin troppo a sicura distanza dall'arte e a torto si considerano superiori alle necessità infraestetiche, è meglio riportarle al loro grado di conoscenza piuttosto che liquidarle astrattamente per il loro ruolo e magari, evitando di occuparsene, conservarle. L'opera d'arte non ha affatto bisogno di un ordine a priori in cui essere accolta, protetta, inserita. Se oggi non va più bene niente, è perché l'andar bene d'una volta era fasullo. Tra la compiutezza del sistema di riferimento estetico, in definitiva extraestetico, e la dignità della stessa opera d'arte, non c'è corrispondenza. La problematicità dell'ideale di una società chiusa si comunica anche a quello dell'opera d'arte compiuta. È incontestabile che le opere d'arte, come i reazionari ripetono di continuo, hanno perso la propria vincolatezza. Il passaggio all'aperto diventa *horror vacui*, il parlare nell'anonimo, in ultima analisi nel vuoto, per loro non è, anche immanentemente, solo una fortuna: né per la loro autenticità né per la loro rilevanza. Ciò che nell'ambito estetico è posto come problematico proviene da qui; il resto è diventato preda della noia. Ogni opera d'arte moderna, per essere tale, si espone al pericolo di un totale fallimento. A Hermann Grab, che a suo tempo ha celebrato il fatto che la preformazione dello stile nella musica pianistica del XVII e del primo XVIII secolo non permetteva il palesemente cattivo, bisognerebbe replicare che in essa era possibile altrettanto poco il decisamente buono. Bach è stato così incomparabilmente superiore alla musica che l'ha preceduto e a quella del suo tempo perché ha violato tale preformazione. Persino il Lukács della teoria del romanzo ha dovuto ammettere che dopo la fine delle epoche che si presumevano ricche di senso le opere d'arte hanno acquistato infinitamente in ricchezza e profondità⁷³. A favore della sopravvivenza del concetto di armonia come momento depone il fatto che le opere d'arte che insorgono contro l'ideale matematico di armonia e la richiesta di rapporti simmetrici, e che aspirano a un'assoluta asimmetria, non vanno esenti da ogni simmetria. L'asimmetria, nei suoi valori relativi al linguaggio dell'arte, si può capire solo in relazione alla simmetria; ne sono prova recente i fenomeni in Picasso che Kahnweiler ha chiamato di deformazione. Similmente la nuova musica ha dimostrato deferenza per l'abolita tonalità sviluppando un'estrema sensibilità nei

confronti dei suoi residui; dai primordi dell'atonalità proviene il detto ironico di Schönberg sulla «macchia lunare» del *Pierrot lunaire*, che sarebbe scritto secondo le regole di una composizione rigorosa, solo con consonanze predisposte e consentite su accenti deboli. Quanto più avanza la dominazione reale della natura, tanto più imbarazzante diventa per l'arte ammetterne il necessario progresso in se stessa. Nell'ideale dell'armonia essa subodora una sgradevole familiarità con il mondo amministrato, nel momento in cui la sua opposizione a quel mondo protrae comunque con crescente autonomia la dominazione della natura. Questa è sia la sua propria cosa sia il suo contrario. Quanto tali slanci dell'arte siano intrecciati con la posizione di essa nella realtà si è potuto avvertire durante i primi anni del dopoguerra nelle città tedesche distrutte dalle bombe. Di fronte al caos vero e proprio, d'un tratto è di nuovo apparso attraente e benefico l'ordinamento ottico che il *sensorium* estetico aveva respinto da molto tempo. Ma la natura che avanzava rapidamente, la vegetazione tra le rovine, ha posto meritata fine a tutto il vacanziero romanticismo della natura. Per un attimo della storia è tornato ciò che l'estetica tradizionale aveva chiamato l'"appagante" dei rapporti armonici e simmetrici. L'estetica tradizionale, Hegel compreso, pur sapendo celebrare l'armonia nel bello naturale, ha proiettato l'autoappagamento del dominio sul dominato. Il recentissimo sviluppo dell'arte potrebbe avere la propria novità qualitativa nel fatto che, per allergia nei confronti dell'armonizzazione, vorrebbe addirittura metter da parte quest'ultima in quanto negata, una vera e propria negazione della negazione con relativa fatalità, con il passaggio autarchico a una nuova positività ossia alla mancanza di tensione di tanti quadri e tanti brani musicali dei decenni dopo la guerra. La falsa positività è il luogo tecnologico della perdita di senso. Ciò che nei tempi eroici della nuova arte era percepito come senso di essa, teneva saldi i momenti d'ordine in quanto negati in maniera determinata; la loro liquidazione sfocia alla fine in un'identità senza attriti e vuota. Anche le opere d'arte libere da idee armonicistico-simmetriche sono formalmente caratterizzate da somiglianza e contrasto, staticità e dinamicità, assestamento, zone di passaggio, sviluppo, identità e ritorno. La differenza tra il primo presentarsi di uno dei loro elementi e la sua sia pure modificata ripetizione, non possono cancellare quest'ultima. Sempre più sottile diventa la capacità di avvertire e di sfruttare rapporti di armonia e di simmetria nella loro

forma piú astratta. Laddove, ad esempio, in musica era una ripresa piú o meno evidente a generare una volta simmetria, per questa basta talvolta una vaga somiglianza di timbri in luoghi diversi. La dinamica, sottratta a qualunque riferimento statico, non potendo piú esser colta in qualcosa di stabile che le è contrapposto si capovolge in qualcosa di oscillante, di non progrediente. Le misure temporali di Stockhausen ricordano, per il loro modo di manifestarsi, una cadenza composta senza ritornelli, una dominante composta per intero e tuttavia statica. D'altra parte tali invarianti diventano quel che sono oggi solo nel contesto del mutamento; chi le trae fuori per distillazione dalla complessione dinamica sia della storia sia della singola opera, le falsifica immediatamente.

Affermazione. Poiché di per sé non vale niente, il concetto di ordine spirituale non va nemmeno trasferito dal ragionamento culturale all'arte. Nell'ideale della compiutezza dell'opera d'arte si mescolano cose di nome diverso: l'indispensabile coercizione alla coerenza, la sempre fragile utopia della conciliazione nell'immagine, e la nostalgia del soggetto obiettivamente indebolito per un ordine eteronomo, articolo di fede dell'ideologia tedesca. Istinti autoritari che temporaneamente non trovano piú soddisfazione immediata, si sfogano nell'*imago* di una cultura assolutamente conchiusa che garantirebbe senso. La compiutezza fine a se stessa, indipendentemente dal contenuto di verità e dalle condizioni di ciò che è compiuto, è una categoria che in realtà si meriterebbe la famigerata accusa di formalismo. Peraltro, a causa di ciò le opere d'arte positive e affermative – quasi l'intera scorta di quelle tradizionali – non sono da buttar via o da difendere precipitosamente con l'argomento fin troppo astratto per cui anch'esse sarebbero critiche e negative per il loro netto contrasto con l'empiria. La critica filosofica del nominalismo privo di riflessione proibisce di reclamare la via della negatività progressiva – della negazione di un senso obiettivamente vincolante – incondizionatamente come via del progresso dell'arte. Per quanto un Lied di Webern sia in sé formato in modo piú completo, l'universalità del linguaggio propria ancora della *Winterreise* di Schubert conferisce a quest'ultima anche un momento di superiorità. Benché solo il nominalismo abbia aiutato l'arte a prendere pieno possesso del proprio linguaggio, nessun linguaggio è comunque radicalmente privo del *medium* di qualcosa di universale

al di là della pura particolarizzazione, pur avendo bisogno di quest'ultima. Questo elemento estensivo implica qualcosa di affermativo: lo si può avvertire nella parola accordo. Affermazione e autenticità sono amalgamate in grado non piccolo. Questo non è un argomento contro una singola creazione, semmai contro il linguaggio dell'arte in quanto tale. A nessuna creazione manca la traccia dell'affermazione, dal momento che ciascuna di esse con la propria semplice esistenza si eleva al di sopra della miseria e dell'umiliazione del meramente esistente. Quanto più rigorosamente l'arte è se stessa, quanto più ricca, compatta, compiuta è la maniera in cui sono plasmate le sue creazioni, tanto più essa tende all'affermazione, suggerendo, non importa con quale disposizione d'animo, che le sue proprie qualità sono quelle dell'essente-in-sé al di là dell'arte. L'apriorità dell'affermativo è il suo lato oscuro ideologico. Essa proietta il riflesso della possibilità sull'esistente anche nella negazione determinata di quest'ultimo. Questo momento dell'affermazione scompare dall'immediatezza delle opere d'arte e da ciò che esse dicono, e migra nel loro dirlo in generale⁷⁴. Il fatto che lo spirito del mondo non abbia mantenuto quel che ha promesso, conferisce oggi alle opere affermative del passato qualcosa di commovente piuttosto che far sí che siano ancora autenticamente ideologiche; oggi nelle opere perfette appare cattiva più la loro stessa perfezione in quanto monumento di violenza, anziché una trasfigurazione diventata troppo trasparente per suscitare resistenza. Il *cliché* dice delle grandi opere che esse soggiogano. In tal modo esse protraggono la violenza tanto quanto la neutralizzano; la loro colpa è la loro innocenza. La nuova arte, con la sua gracilità, le sue macchie, la sua fallibilità, è la critica di quella tradizionale, per molti versi più forte, più riuscita: critica della riuscita. Ha la propria base nell'insufficienza di ciò che appare sufficiente; non solo nella sua essenza affermativa, ma anche nel suo non essere di per sé ciò che vuole essere. Il riferimento, ad esempio, è agli aspetti da *puzzle* del classicismo musicale, alla venatura di meccanico nel modo di procedere di Bach, all'essere sistemato dall'alto di ciò che ha dominato per secoli nella grande pittura sotto il nome di composizione, per poi risultare con l'impressionismo improvvisamente indifferente, come ha osservato Valéry.

Critica del classicismo. Il momento affermativo coincide con quello

della dominazione della natura. Ciò che è stato fatto va bene; nel replicarlo nello spazio dell'immaginazione, l'arte se ne appropria e diventa un canto trionfale. In ciò, non meno che nella stupidaggine, essa sublima il circo. In tal modo l'arte entra in conflitto insanabile con l'idea del salvataggio della natura oppressa. Anche l'opera più distesa è risultato di una tensione signorile che si volge contro lo stesso spirito di dominazione sottomesso all'opera. Prototipo di ciò è il concetto di classico. L'esperienza del modello di tutta la classicità, la scultura greca, potrebbe scuotere la fiducia in essa sia retrospettivamente sia per epoche successive. Quell'arte ha perso la distanza dall'esistenza empirica in cui si tenevano le sculture arcaiche. La scultura classica, secondo la tradizionale tesi estetica, mirava all'identità tra l'universale, ovvero l'idea, e il particolare, ovvero l'individualità: ma solo perché già essa non poteva più fidarsi del manifestarsi sensibile dell'idea. Per manifestarsi sensibilmente questa dovrebbe integrare in sé e nel proprio principio formale il mondo della manifestazione empiricamente individuato. Ma ciò al tempo stesso imprigiona la piena individuazione; probabilmente la classicità greca non l'aveva ancora affatto esperita; ciò è accaduto solo, in accordo con la tendenza sociale, nel mondo d'immagini ellenistico. L'unità di universale e particolare promossa dal classicismo non è stata raggiunta nemmeno in epoca attica, per tacere di dopo. Ecco perché le statue classiche guardano con quegli occhi vuoti che – arcaicamente – spaventano più che irradiare la nobile semplicità e quieta grandezza che l'epoca sentimentale ha proiettato su di loro. Ciò che oggi dell'arte antica si impone è totalmente diverso dalla corrispondenza con il classicismo europeo nell'era della rivoluzione francese e di Napoleone, e anche in quella baudelaireana. Per chi non ha sottoscritto da filologo o archeologo un contratto con l'antichità, peraltro a partire dall'umanesimo dimostratosi di regola non disprezzabile, la pretesa normativa dell'antichità non vale nulla. Quasi niente parla più senza il complicato aiuto della cultura, la stessa qualità delle opere non è affatto al di sopra di ogni dubbio. A prevalere è il livello formale. Quasi niente di volgare, di barbarico, sembra tramandarsi, nemmeno dall'età imperiale, in cui tuttavia sono indisconoscibili i primordi della produzione manifatturiera di massa. I mosaici sui pavimenti delle case di Ostia, che presumibilmente erano da dare in affitto, costituiscono una forma. La barbarie reale dell'antichità: schiavitù, sterminio, disprezzo della

vita umana, fin dal tempo della classicità attica ha lasciato poche tracce nell'arte; che questa sia rimasta integra, addirittura anche in "culture barbariche", non è un suo titolo d'onore. L'immanenza formale dell'arte antica è invece da spiegare, forse, con il fatto che per essa il mondo sensibile non era ancora mortificato dai tabù sessuali, che si estendono molto al di là del loro ambito immediato; la nostalgia classicistica di Baudelaire si è appigliata proprio a ciò. Tutto quello che nell'arte sotto il capitalismo scende a patti con la volgarità contro l'arte, non è solo funzione dell'interesse commerciale, che sfrutta la sessualità mutilata, ma è anche il lato oscuro dell'interiorizzazione cristiana. Ma nella concreta transitorietà del classico, di cui Hegel e Marx ancora non fecero esperienza, si palesa quella del suo concetto e delle norme che ne derivano. Al dilemma tra uno sciapo classicismo e l'esigenza di concordanza della creazione, sembra sfuggire il contrasto della vera classicità con il gesso. Tale contrasto è tanto poco fecondo quanto, ad esempio, quello tra moderno e modernistico. Ciò che viene escluso nel nome di qualcosa che si presume autentico perché ne sarebbe una forma di decadenza, è di solito contenuto all'interno di esso quale suo fermento, e il taglio netto non fa che renderlo sterile e innocuo. Nel concetto di classicità bisogna distinguere: non serve a nulla finché ricompone pacificamente nella bara fianco a fianco l'*Ifigenia* goetheana e il *Wallenstein* schilleriano. Nell'uso linguistico popolare esso significa l'autorità sociale acquisita spesso attraverso meccanismi economici di controllo; Brecht, per l'appunto, non è stato estraneo a questo uso linguistico. Una tale classicità parla piuttosto contro le opere, gli è in realtà così esteriore da poter essere attestata a opere autentiche attraverso mediazioni d'ogni sorta. Inoltre il discorso sul classico fa riferimento a un contegno stilistico senza però che per il resto si possa distinguere tra modello, connessione legittima e vana pseudomorfosi con la nettezza che gradisce il *common sense*, che oppone classicità e classicismo. Mozart non sarebbe immaginabile senza il classicismo dell'ultimo XVIII secolo e la sua disposizione d'animo antichizzante, ma la traccia delle norme citate non può motivare alcuna valida obiezione contro la qualità specifica del Mozart classico. In fondo classicità equivale a riuscita immanente, a conciliazione non violenta benché fragile di uno e molteplice. Nulla ha a che fare con stile e disposizione d'animo, tutto con la riuscita; per essa vale la sentenza di Valéry secondo cui ogni opera d'arte romantica riuscita è classica

in virtù della riuscita⁷⁵. Questo concetto di classicità è estremamente teso; il solo degno di critica. La critica della classicità è però più che critica dei principi formali in veste dei quali essa di solito si è storicamente manifestata. L'ideale formale che viene identificato con il classicismo va ritradotto in contenuto. La purezza della forma è copiata da quella del soggetto che si costituisce, che diventa cosciente della propria identità e si spoglia del non-identico: un rapporto negativo con il non-identico. Questo implica, però, quella distinzione tra forma e contenuto che l'ideale classicistico nasconde. Solo come distinzione, come differenza dal non-identico, la forma si costituisce; nel suo senso proprio si protrae il dualismo che essa cancella. Il contromovimento rispetto ai miti, che il classicismo condivide con l'acme della filosofia greca, è stata l'immediata antitesi all'impulso mimetico. A questo esso ha sostituito l'imitazione oggettualizzante. Così ha incondizionatamente sussunto l'arte all'illuminismo greco, tabuizzando al suo interno ciò grazie a cui essa rappresenta il represso contro il dominio del concetto imposto, ovvero ciò che sguscia dalle maglie di quest'ultimo. Nel classicismo, pur prendendo esteticamente rilievo, il soggetto, il particolare che parla contro l'universale muto, subisce violenza. Nell'ammirata universalità delle creazioni classiche si perpetua, come norma della configurazione, quella nociva dei miti, l'inevitabilità della signoria. Nel classicismo, origine dell'autonomia dell'arte, quest'ultima per la prima volta rinnega se stessa. Non a caso da allora tutti i classicismi si sono alleati con la scienza. A tutt'oggi la disposizione d'animo scienziata nutre antipatia per l'arte che non accondiscende al pensiero sistematico, ai *desiderata* della separazione netta. Antinomico è quel che procede come se non ci fosse antinomicità e degenera irreparabilmente in ciò per cui la retorica borghese ha pronto il termine "formalmente perfetto", che dice tutto. Non è per la disposizione d'animo irrazionalistica che i movimenti qualitativamente moderni corrispondono baudelaireamente con quelli arcaici, preclassici. Essi peraltro non sono esposti meno del classicismo alla reazione, per l'illusione di poter riassumere, senza curarsi della storia, l'atteggiamento che si mostra in creazioni arcaiche e a cui si è sottratto il soggetto emancipato. La simpatia della modernità con l'arcaicità non è repressivamente ideologica solo se si indirizza a ciò che è rimasto sulla via del classicismo, senza cedere all'oppressione peggiore da cui si è affrancato il

classicismo. Ma difficilmente si può avere l'una senza l'altro. Invece che quell'identità di universale e particolare, le opere classiche costituiscono il perimetro astrattamente logico di quest'ultima, per così dire una forma cava, che attende invano la specificazione. La fragilità del paradigma smentisce il valore paradigmatico di quest'ultimo e, con ciò, lo stesso ideale classicistico.

Soggetto-oggetto.

Equivocità di soggettivo e oggettivo; sul sentimento estetico. L'estetica moderna è dominata dalla controversia sulla sua forma soggettiva o oggettiva. I termini qui sono equivoci. Si pensa dapprima al punto di partenza posto nelle reazioni soggettive alle opere d'arte, in contrapposizione alla *intentio recta* ad esse che, secondo uno schema corrente della critica della conoscenza, sarebbe precritica. I due concetti possono poi riferirsi al primato del momento oggettivo o soggettivo nelle stesse opere d'arte, ad esempio seguendo il tipo di distinzione scientifico-spirituale tra classico e romantico. Infine ci si interroga sull'obiettività del giudizio di gusto estetico. Questi significati vanno distinti. L'estetica di Hegel, se si parla del primo significato, era orientata oggettivamente, mentre dal punto di vista del secondo significato ha forse messo in rilievo la soggettività più decisamente dei suoi predecessori, per i quali la parte del soggetto nell'effetto su un osservatore, ideale o trascendentale che fosse, era limitata. La dialettica soggetto-oggetto in Hegel ha luogo nella cosa oggettiva. Si pensi anche al rapporto di soggetto e oggetto nell'opera d'arte, nel suo avere a che fare con delle oggettualità. Esso muta storicamente, ma sopravvive anche nelle creazioni non oggettuali che si schierano contro l'oggettualità tabuizzandola. Tuttavia l'impostazione della *Critica della facoltà di giudizio* non era meramente ostile a un'estetica obiettiva. Aveva la propria forza nel fatto che essa, come sempre le teorie kantiane, non si attestava comodamente sulle posizioni pretracciate sulla mappa strategica del sistema. Nella misura in cui, secondo la sua dottrina, l'estetica è costituita in generale dal giudizio soggettivo di gusto, quest'ultimo diventa necessariamente non solo costituente delle creazioni obiettive, ma in quanto tale comporta una coercizione obiettiva, sebbene poco riconducibile a concetti universali. Kant si è figurato un'estetica mediata soggettivamente ma obiettiva. Il concetto kantiano di facoltà di giudizio, re-interrogato in direzione

soggettivistica, concerne il centro dell'estetica obiettiva, la qualità, buono e cattivo, vero e falso nell'opera d'arte. La re-interrogazione soggettiva è però in estetica più dell'*intentio obliqua* epistemologica, poiché l'obiettività dell'opera d'arte è qualitativamente diversa, mediata più specificamente dal soggetto, rispetto a quella della conoscenza. È quasi tautologico dire che la decisione se un'opera d'arte sia tale dipende dal relativo giudizio, e che il meccanismo di tali giudizi – assai più, propriamente, che non la capacità di giudizio in quanto “facoltà” – costituisce il tema dell'opera. «La definizione del gusto, messa qui a fondamento, è che esso sia la facoltà di giudicare il bello. Ma ciò che è richiesto per dire bello un oggetto, deve rivelarlo l'analisi dei giudizi del gusto»⁷⁶. Il canone dell'opera è la validità obiettiva del giudizio di gusto, che sarebbe non garantita e tuttavia stringente. Si prelude alla situazione di tutta l'arte nominalistica. Kant, in analogia con la critica della ragione, vorrebbe giustificare l'obiettività estetica a partire dal soggetto, non sostituire quella con questo. Implicitamente, per lui il momento unitario di obiettivo e soggettivo è la ragione, una facoltà soggettiva e tuttavia, in forza dei suoi attributi di necessità e universalità, prototipo di ogni obiettività. Anche l'estetica sottostà in Kant al primato della logica discorsiva: «Ho messo insieme i momenti che concernono questa facoltà di giudicare nella sua riflessione, seguendo la guida delle funzioni logiche del giudicare (poiché nei giudizi di gusto è contenuto pur sempre un riferimento all'intelletto). Ho trattato in primo luogo la funzione della qualità, perché il giudizio estetico sul bello la riguarda in primo luogo»⁷⁷. Il sostegno più forte dell'estetica soggettiva, il concetto di sentimento estetico, consegue dall'obiettività, non viceversa. Esso dice che qualcosa è così; Kant ritiene di averlo attribuito, in quanto “gusto”, solo a chi è capace di distinguere all'interno della cosa oggettiva. Non si determina aristotelicamente attraverso compassione e paura, attraverso le passioni che sarebbero suscitate nell'osservatore. La contaminazione del sentimento estetico con le emozioni psicologiche immediate dovuta al concetto del suscitare, disconosce la modificazione dell'esperienza reale a opera di quella artistica. Altrimenti sarebbe inspiegabile perché gli uomini in generale si espongono all'esperienza artistica. Il sentimento estetico non è quello suscitato; piuttosto è un meravigliarsi davanti a quel che viene osservato in quanto ciò che conta; è l'essere soggiogati da qualcosa di non-concettuale e tuttavia determinato, non la passione

soggettiva scatenata, che si può chiamare in qualche modo sentimento nell'esperienza estetica. Esso è rivolto alla cosa oggettiva, è il sentimento di essa, non un riflesso dell'osservatore. Resta da distinguere rigorosamente la soggettività che osserva dal momento soggettivo interno all'oggetto, sia dalla sua espressione sia dalla sua forma mediata soggettivamente. Ma che cosa sia e che cosa non sia un'opera d'arte non si può affatto separare dalla facoltà di giudizio, dalla domanda su buono o cattivo. Il concetto di un'opera d'arte cattiva è un po' un controsenso: quando diventa cattiva, quando per essa fallisce la propria costituzione immanente, l'opera non centra il proprio concetto e scende al di sotto dell'apriori dell'arte. Nell'arte i giudizi di valore relativi, l'appello all'equità, l'accettare cose riuscite a metà, tutte le scuse del sano buon senso, anche dell'umanità, sono fasulli: la loro indulgenza danneggia l'opera d'arte cancellandone tacitamente la pretesa di verità. Finché il confine dell'arte rispetto alla realtà non è cancellato, è un peccato nei suoi confronti la tolleranza per cattive creazioni trapiantata inevitabilmente dalla realtà.

Critica del concetto kantiano di obiettività. Dire motivatamente perché un'opera è bella, perché è vera, concordante, legittimata, non vorrebbe però dire ridurla ai suoi concetti universali nemmeno qualora questa operazione, come agogna e sostiene Kant, fosse possibile. In ogni opera d'arte, non solo nell'aporia della facoltà riflettente di giudizio, si stringe il nodo di universale e particolare. La concezione di Kant si avvicina a ciò con la definizione del bello come «ciò che piace universalmente senza concetto»⁷⁸. Tale universalità, nonostante il disperato sforzo di Kant, non è separabile dalla necessità; che qualcosa “piaccia universalmente” è equivalente al giudizio per cui esso deve piacere a ciascuno, altrimenti è solamente una constatazione empirica. Universalità e implicita necessità restano tuttavia inevitabilmente concetti, e la loro unità kantiana, il piacere, è esteriore all'opera d'arte. La pretesa della sussunzione sotto un'unità di caratteri trasgredisce quell'idea del capire dall'interno che attraverso il concetto di scopo, in entrambe le parti della *Critica della facoltà di giudizio*, deve correggere il procedimento classificatorio della ragione “teoretica”, ossia delle scienze della natura, che rinuncia fermamente alla conoscenza dell'oggetto dall'interno. In tal misura l'estetica kantiana è ibrida ed esposta inerme alla critica di Hegel. Il passo di quest'ultimo va

emancipato dall'idealismo assoluto; è il compito di fronte al quale oggi si trova l'estetica. L'ambivalenza della teoria di Kant è invece causata dalla sua filosofia, in cui il concetto di scopo non fa che estendere e, allo stesso modo, limitare la categoria al relativo. Egli sa cosa l'arte ha in comune con la conoscenza discorsiva; non in cosa essa diverge qualitativamente da questa; la distinzione diventa quella quasi matematica di finito e infinito. Di per sé nessuna delle regole sotto le quali il giudizio di gusto dovrebbe sussumere, nemmeno la loro totalità, dice qualcosa sulla dignità di un'opera. Finché, in quanto costituente del giudizio estetico, non viene pensato in sé, il concetto di necessità non fa che ripetere il meccanismo di determinazione della realtà empirica, che si ripresenta nelle opere semplicemente indistinto, modificato; il compiacimento universale suppone però un consenso che, senza confessarselo, soggiace a *convenus* sociali. Se però i due momenti vengono aggiogati all'intelligibile, la dottrina kantiana perde il proprio contenuto. Sono concepibili, non già solo per astratta possibilità, opere d'arte che corrispondano ai momenti kantiani del giudizio di gusto e tuttavia non soddisfino. Altre – forse la nuova arte nel suo complesso – contraddicono quei momenti, non piacciono affatto universalmente, senza con ciò essere obiettivamente squalificate. Kant giunge sia all'obiettività dell'estetica, a cui mira, sia a quella dell'etica attraverso una formalizzazione sul piano dei concetti universali. Questa è contraria al fenomeno estetico, in quanto ciò che è costitutivamente particolare. In nessuna opera d'arte è essenziale ciò che ciascuna dev'essere in base al proprio puro concetto. La formalizzazione, atto di una ragione soggettiva, respinge l'arte proprio in quell'ambito meramente soggettivo, in definitiva nella casualità, a cui Kant vorrebbe strapparla e che contraddice l'arte stessa. Estetica soggettiva e oggettiva, in quanto poli contrapposti, si espongono egualmente alla critica di un'estetica dialettica: la prima perché è o astratto-trascendentale o contingente in base al gusto del singolo, la seconda perché disconosce la mediatezza obiettiva dell'arte dovuta al soggetto. Nella creazione il soggetto non è né l'osservatore né il creatore, né lo spirito assoluto, ma lo spirito legato alla cosa oggettiva, preformato da essa, mediato a sua volta dall'oggetto.

Equilibrio precario. Per l'opera d'arte, e dunque per la teoria, soggetto e oggetto sono momenti suoi propri, dialettici in quanto di

qualunque cosa essa sia composta: materiale, espressione, forma, loro due sono sempre in coppia. I materiali sono plasmati dalla mano di coloro dai quali l'opera d'arte li ha ricevuti; l'espressione, obiettivata nell'opera e obiettiva in sé, interviene come moto soggettivo; la forma, per non avere un rapporto meccanico con ciò che è formato, deve venir maturata soggettivamente sulla base delle necessità dell'oggetto. Ciò che, analogamente alla costruzione di un dato nella teoria della conoscenza, si fa incontro agli artisti così obiettivamente impenetrabile come spesso fa il loro materiale, è al contempo soggetto sedimentato; ciò che all'apparenza è la cosa più soggettiva, l'espressione, è anche obiettiva a tal punto che l'opera d'arte vi lavora allo stremo incorporandola a sé; in fondo è un comportamento soggettivo su cui lascia l'impronta l'obiettività. La reciprocità di soggetto e oggetto nell'opera, che non può essere identità, si mantiene però in un equilibrio precario. Il processo soggettivo della produzione è, nel suo lato privato, indifferente. Esso ha però anche un lato obiettivo, in quanto condizione del realizzarsi della legalità immanente. Come lavoro, non come comunicazione, il soggetto raggiunge nell'arte quel che gli spetta. L'opera d'arte deve ambire all'equilibrio senza esserne completamente padrona: un aspetto del carattere d'apparenza estetico. Il singolo artista funge da organo esecutivo anche di quell'equilibrio. Nel processo di produzione egli si vede di fronte a un compito di cui riesce difficile dire se lui anche semplicemente se l'è posto; il blocco di marmo, i tasti del pianoforte, in cui una scultura, una composizione, aspettano di venire liberati, sono per quel compito probabilmente più che metafore. I compiti portano in sé la propria soluzione obiettiva, almeno entro una certa gamma di variazioni, anche se non possiedono l'univocità delle equazioni. La *Tathandlung*⁷⁹ dell'artista consiste nel fatto minimo di mediare tra il problema di fronte a cui egli si vede, di per sé già predelineato, e la soluzione che si trova nel materiale in modo altrettanto potenziale. Come si è chiamato lo strumento un braccio prolungato, così si potrebbe chiamare l'artista uno strumento prolungato, uno strumento del passaggio dalla potenzialità all'attualità.

Carattere linguistico e soggetto collettivo. Il carattere linguistico dell'arte induce alla riflessione su che cosa parla dall'arte; questo propriamente, non chi la produce né chi la recepisce, è il suo soggetto. Ciò viene celato dall'io della lirica, che per secoli ha

confessato se stesso e ha generato l'apparenza dell'ovvietà della soggettività poetica. Ma questa non è affatto identica all'io che parla dalla poesia. Non semplicemente a causa del carattere di finzione poetico della lirica e della musica, in cui l'espressione soggettiva non coincide mai immediatamente con stati del compositore. Molto al di là di ciò, l'io grammaticale della poesia è regolarmente posto solo da quello che parla latentemente attraverso la creazione, quello empirico è funzione di quello spirituale, non viceversa. Il contributo dell'io empirico non è, come vorrebbe il *topos* della genuinità, la sede dell'autenticità. Resta aperto se l'io latente, quello che parla, sia il medesimo nei generi artistici, e se esso cambi; potrebbe variare qualitativamente con i materiali delle arti; la loro sussunzione sotto il dubbio concetto superiore di arte illude al riguardo. Comunque esso è obiettivamente immanente alla cosa oggettiva, si costituisce nella creazione, con l'atto del linguaggio di quest'ultima; chi realmente produce è, rispetto alla creazione, un momento della realtà come altri. Nemmeno nella produzione fattuale delle opere d'arte decide la persona privata. Implicitamente l'opera d'arte esige la divisione del lavoro, e l'individuo esercita al suo interno la propria funzione fin dall'inizio secondo questa divisione. Affidandosi alla propria materia, la produzione sfocia, in mezzo a un'individuazione estrema, in un universale. La forza di tale alienazione dell'io privato nella cosa oggettiva è l'essenza collettiva all'interno di essa che costituisce il carattere linguistico delle opere. Il lavoro dedicato all'opera d'arte è lavoro sociale che passa dall'individuo, senza che in ciò questi debba essere consapevole della società; forse è tanto più tale quanto meno egli è consapevole. Il singolo soggetto umano che di volta in volta interviene non è quasi più che un valore limite, un minimo di cui l'opera d'arte ha bisogno per cristallizzarsi. L'autonomizzazione dell'opera d'arte rispetto all'artista non è il parto della megalomania dell'*art pour l'art*, ma l'espressione più semplice del suo esser costituita come un rapporto sociale che porta in sé la legge della sua propria oggettualizzazione: solo come cose le opere d'arte diventano antitesi dell'inessenza cosale. A ciò è conforme il cruciale stato di cose per cui dalle opere d'arte, anche da quelle cosiddette individuali, parla un "noi" e non un io, e in particolare in maniera tanto più pura quanto meno si adatta esteriormente a un "noi" e al suo idioma. Anche in ciò la musica marca all'estremo certi caratteri dell'artistico, senza tra l'altro che per questo le spetti un primato.

Essa dice immediatamente “noi”, a prescindere da quale sia la sua intenzione. Anche le creazioni simili a protocolli della fase espressionistica della musica registrano esperienze di vincolatezza, e quella che gli è propria, la loro forza configurativa, dipende dal fatto che esse parlino o meno effettivamente a partire da quelle. Nella musica occidentale si potrebbe mostrare quanto la sua scoperta più importante, la profonda dimensione armonica insieme a tutto il contrappunto e la polifonia, sia il “noi” penetrato dal rituale corale nella cosa oggettiva. Esso fa entrare il proprio senso letterale, si trasforma in agente immanente, e tuttavia conserva il carattere parlante. Le poesie, a causa della loro partecipazione immediata al linguaggio comunicativo di cui nessuna si libera completamente, sono riferite a un “noi”; per il bene della loro propria linguisticità, devono mettere impegno nel liberarsi di quella a loro esteriore, comunicativa. Ma questo processo non è, come appare e come esso stesso si reputa, un processo di pura soggettivizzazione. Per suo tramite il soggetto aderisce all’esperienza collettiva in maniera tanto più intima, quanto più diventa restio nei confronti dell’espressione linguisticamente oggettualizzata di essa. L’arte figurativa dovrebbe parlare attraverso il come dell’appercezione. Il suo “noi” è direttamente il *sensorium* nel suo stato storico, fino a quando quest’ultimo, portando a compimento la formazione del proprio linguaggio formale, rompe la relazione con un’oggettualità che è mutata. Ciò che dicono le immagini è un “ma guarda”; il loro soggetto collettivo esse l’hanno in ciò a cui rinviano, è rivolto all’esterno, non all’interno come in musica. Con il crescere del suo carattere linguistico, la storia dell’arte, equiparata alla progressiva individualizzazione di essa, è anche il suo contrario. Che tuttavia questo “noi” non sia socialmente univoco, difficilmente un “noi” di classi o posizioni sociali determinate, può derivare dal fatto che un’arte dalle grandi pretese fino a oggi c’è stata solo come arte borghese; secondo la tesi di Trockij, dopo questa non può essere immaginata un’arte proletaria, ma solo socialista. Il “noi” estetico si trova, dal punto di vista sociale complessivo, nell’orizzonte di una qualche indeterminatezza, ovviamente anche determinato quanto le forze di produzione e i rapporti di produzione dominanti di un’epoca. Nello stesso momento in cui l’arte è tentata di anticipare una società complessiva non-esistente, il relativo soggetto non-esistente, non essendo in questo meramente ideologia, grava su di lei l’onta della

non-esistenza di esso. Tuttavia al suo interno gli antagonismi della società restano conservati. L'arte è vera nella misura in cui ciò che parla da essa ed essa stessa sono discrepanti, inconciliati, ma questa verità la ottiene se sintetizza ciò che è scisso, determinandolo in tal modo soltanto nella sua inconciliabilità. Paradossalmente essa deve dare testimonianza dell'inconciliato e nondimeno tendere a conciliarlo; ciò è possibile solo al suo linguaggio non-discorsivo. Solamente in quel processo si concretizza il suo "noi". Ma ciò che parla da essa è davvero il suo soggetto nella misura in cui parla da essa, non già viene mostrato da essa. Il titolo dell'incomparabile ultimo brano dalle *Kinderszenen* di Schumann, uno dei primissimi modelli di musica espressionistica: «Parla il poeta», registra la consapevolezza di ciò. Ma probabilmente il soggetto estetico non si lascia riprodurre perché, mediato socialmente, è empirico tanto poco quanto solo lo è il soggetto trascendentale della filosofia. «L'obiettivazione dell'opera d'arte va a spese della riproduzione del vivente. Le opere d'arte acquistano vita soltanto quando rinunciano alla somiglianza con gli uomini. "L'espressione del sentimento vero è sempre banale. Più si è veri, più si è banali. Perché occorre cercare, per non esserlo"»⁸⁰.

Sulla dialettica soggetto-oggetto. L'opera d'arte, in quanto qualcosa di fatto per intero, diventa obiettiva grazie alla mediazione soggettiva di tutti i suoi momenti. L'idea della teoria della conoscenza secondo cui le parti di soggettività e reificazione sono correlative, si mostra più che mai valida in estetica. Il carattere d'apparenza delle opere d'arte, l'illusione del loro essere-in-sé, risale al fatto che nella totalità del proprio soggettivo esser-mediate esse partecipano dell'universale nesso d'accecamento della reificazione; al fatto che esse, detto marxianamente, rispecchiano di necessità un rapporto di vivo lavoro come se fosse oggettivo. La concordanza grazie a cui le opere d'arte partecipano alla verità, coinvolge anche il loro non-vero; nelle sue scoperte manifestazioni l'arte si è da sempre rivolta contro di ciò, e la rivolta oggi si è trasformata nella sua stessa legge di movimento. È forse l'antinomia di verità e non-verità dell'arte ad aver spinto Hegel a pronosticarne la fine. All'estetica tradizionale non era impedito di vedere che il primato dell'intero sulle parti ha costitutivamente bisogno della molteplicità; che esso fallisce come mera imposizione dall'alto. Ma non meno costitutivo è il fatto che nessuna opera d'arte lo soddisfa. È vero che il molteplice

nel *continuum* estetico esige la propria sintesi; ma in quanto, al tempo stesso, qualcosa di determinato extraestheticamente, esso vi si sottrae. La sintesi estrapolata dalla molteplicità che potenzialmente l'ha in sé, è inevitabilmente anche la negazione di quest'ultima. L'accomodamento attraverso la configurazione deve fallire all'interno, perché all'esterno, meta-estheticamente, non sussiste. Antagonismi realmente non appianati non si lasciano appianare neanche immaginativamente; essi sono efficaci all'interno dell'immaginazione, e si riproducono nella sua propria discordanza, e precisamente in proporzione al grado in cui sollecitano la propria concordanza. Le opere d'arte devono presentarsi come se l'impossibile fosse per loro possibile; l'idea della perfezione delle opere, da cui nessuna, pena la propria nullità, può dispensarsi, era discutibile. Per gli artisti ciò è difficile non solo a causa del loro ancora incerto destino nel mondo, ma perché, costretti dal proprio sforzo, agiscono in contrasto con la verità estetica che perseguono. Nella misura in cui, sul piano storico-reale, il soggetto e l'oggetto si sono separati, l'arte è possibile solo in quanto passata attraverso il soggetto. Infatti la mimesi di ciò che non è preparato dal soggetto non avviene se non nel soggetto in quanto essere vivente. Ciò si verifica fin nell'obiettivazione dell'arte che si ottiene con il portarla immanentemente a compimento, cosa che ha bisogno del soggetto storico. Se l'opera d'arte spera di arrivare con la propria obiettivazione alla verità celata al soggetto, è perché il soggetto stesso non è l'ultima cosa. Il rapporto dell'obiettività dell'opera d'arte con il primato dell'oggetto è spezzato. Quella testimonianza a favore di questo nella situazione della signoria universale, che ormai solo nel soggetto dà rifugio all'in-sé, benché il tipo di obiettività di quest'ultimo sia l'apparenza suscitata dal soggetto, la critica dell'obiettività. Di tale mondo obiettivo questa ammette solo i *membra disiecta*; unicamente in quanto smontato quel mondo diventa commensurabile alla legge formale.

“Genio”. La soggettività, condizione necessaria dell'opera d'arte, non è però di per sé la qualità estetica. Lo diventa solo attraverso l'obiettivazione; in tal senso la soggettività nell'opera d'arte è alienata e nascosta a se stessa. Ciò è disconosciuto dal concetto riegliano di volontà artistica. Tuttavia esso coglie qualcosa di essenziale per la critica immanente: ossia che a decidere del rango delle opere d'arte non è qualcosa di esteriore ad esse. Esse – non già

i loro autori – sono la loro propria misura o, secondo la formula wagneriana, la loro regola autoimposta. La questione della legittimazione propria di quest'ultima non è al di là dell'ottemperanza a essa. Nessuna opera d'arte è solo quel che vuole, ma nessuna è di più senza volere qualcosa. Ciò si avvicina di molto alla spontaneità, sebbene proprio questa implichi anche qualcosa di non-arbitrario. Essa si palesa anzitutto nella concezione dell'opera, nel suo impianto visibile a partire da essa stessa. Nemmeno questo costituisce una categoria conclusiva: spesso lo trasforma l'autorealizzazione delle opere. È quasi il sigillo dell'obiettivazione il fatto che la concezione si sposti sotto la pressione di una logica immanente. Questo momento estraneo all'io, contrario alla presunta volontà artistica, è noto agli artisti, come ai teorici, suscitando a volte timore; Nietzsche ha parlato del medesimo stato di cose alla fine di *Al di là del bene e del male*. Il momento di ciò che è estraneo all'io per costrizione della cosa oggettiva è forse il segno di quel che si è inteso con il termine geniale. Il concetto di genio, sempre che se ne possa conservare qualcosa, andrebbe sottratto a quella goffa equiparazione con il soggetto creativo che per vana esaltazione trasforma per incantesimo l'opera d'arte nel documento del suo autore e, con ciò, la sminuisce. L'obiettività delle opere, una spina per gli uomini nella società dello scambio finché essi, sbagliando, si aspettano che l'arte mitighi l'estraniamento, viene ritradotta nell'uomo che starebbe dietro l'opera; di solito egli è solo la maschera teatrale di coloro che vogliono vendere l'opera come articolo di consumo. Se non ci si vuole semplicemente sbarazzare intendendolo come residuo romantico, il concetto di genio va ricondotto alla sua obiettività relativa alla filosofia della storia. La divergenza di soggetto e individuo, preformata nell'antipsicologismo kantiano, certificata da Fichte, colpisce anche l'arte. Il carattere dell'autentico, del vincolante, e la libertà del singolo emancipato, si allontanano l'uno dall'altra. Il concetto di genio è un tentativo di unificarli con un colpo di bacchetta magica, di attestare immediatamente al singolo, nell'ambito particolare dell'arte, di essere capace di qualcosa di autentico che avvince. Il contenuto d'esperienza di tale mistificazione è che di fatto nell'arte l'autenticità, il momento universale, non è più possibile se non attraverso il *principium individuationis*, così come d'altro canto l'universale libertà borghese dovrebbe essere quella indirizzata al

particolare, all'individuazione. Solo che dall'estetica del genio questo rapporto viene trasferito ciecamente, adialetticamente, in quell'individuo che qui al tempo stesso deve essere soggetto; *l'intellectus archetypus*, che nella teoria della conoscenza è dichiaratamente un'idea, viene trattato nel concetto di genio come un fatto dell'arte. Il genio sarebbe l'individuo la cui spontaneità coincide con la *Tathandlung* del soggetto assoluto. In ciò ad essere giusto è che l'individuazione delle opere d'arte, mediata dalla spontaneità, è in esse ciò grazie a cui si obiettivano. Sbagliato, invece, lo è il concetto di genio, perché le opere non sono creature e gli uomini non sono creatori. Ciò determina la non-verità dell'estetica del genio, che omette il momento del fare finito, della τέχνη nelle opere d'arte a favore della loro assoluta originarietà, quasi della loro *natura naturans*, e con ciò mette al mondo quell'ideologia dell'opera d'arte come qualcosa di organico e inconscio che poi si propaga nella corrente torbida dell'irrazionalismo. Fin dall'inizio lo spostamento d'accento dell'estetica del genio sul singolo, per quanto essa si opponga alla cattiva universalità, allontana anche dalla società assolutizzando il singolo. Ma malgrado ogni abuso, il concetto di genio ricorda che il soggetto nell'opera d'arte non è completamente riducibile all'obiettivazione. Nella *Critica della facoltà di giudizio* il concetto di genio era il luogo di rifugio di tutto ciò di cui altrimenti l'edonismo avrebbe privato l'estetica di Kant. Solo che egli, con conseguenze incalcolabili, ha riservato la genialità unicamente al soggetto, senza curarsi dell'estraneità all'io proprio di questo momento che in seguito è stata sfruttata ideologicamente nel contrasto del genio con la razionalità scientifica e filosofica. La feticizzazione avviata con Kant del concetto di genio in quanto soggettività separata, o astratta come dice Hegel, già nelle tavole votive di Schiller ha assunto tratti fortemente elitari. Esso diventa potenzialmente nemico delle opere d'arte; guardando storto Goethe, l'uomo dietro di loro sarà più essenziale di esse stesse. Nel concetto di genio l'idea di autorialità viene ceduta con *hybris* idealistica dal soggetto trascendentale a quello empirico, all'artista produttivo. Ciò piace alla coscienza volgare borghese, sia per l'*ethos* del lavoro insito nella glorificazione della pura autorialità dell'uomo senza riguardo per lo scopo, sia perché all'osservatore viene tolta la preoccupazione per la cosa oggettiva: lo si tace con la personalità, da ultimo con la stucchevole biograficità degli artisti. I produttori di opere d'arte di

rilievo non sono semidei ma uomini fallibili, spesso nevrotici e patologici. Ma una disposizione d'animo estetica che fa *tabula rasa* del genio degenera in artigianato noioso e pedante, in rifacitura di modelli. Il momento della verità nel concetto di genio va cercato nella cosa oggettiva, nell'aperto, non in qualcosa che è prigioniero della ripetizione. D'altro canto il concetto di genio, quando è diventato di moda nel tardo XVIII secolo, non era ancora affatto carismatico; secondo l'idea di quel periodo ciascuno doveva poter essere genio, purché si esprimesse in maniera non convenzionale come natura. Genio era un atteggiamento, un "praticare genialmente", quasi una disposizione d'animo; solo più tardi, forse anche in considerazione dell'insufficienza della pura disposizione d'animo nelle opere, se n'è fatto una grazia. L'esperienza di reale illibertà ha distrutto l'eccesso di libertà soggettiva intesa come libertà per tutti, e l'ha riservato al genio quale dominio. Ciò diventa tanto più ideologia, quanto meno il mondo è quello umano, e quanto più è neutralizzato lo spirito, la coscienza del mondo. Al genio privilegiato viene attribuito vicariamente ciò che la realtà nega ordinariamente agli uomini. Ciò che nel genio va salvato è strumentale alla cosa oggettiva. La categoria del geniale è documentabile nella maniera più semplice laddove di un passo si dice giustamente che è geniale. La sola fantasia non basta alla determinazione. Il geniale è un nodo dialettico: ciò che è privo di modelli, non ripetuto, libero, che al tempo stesso porta con sé un senso del necessario, il paradossale pezzo di bravura dell'arte e uno dei criteri più attendibili di essa. Geniale significa azzeccare una costellazione, soggettivamente un oggettivo, l'attimo in cui la *methexis* dell'opera d'arte al linguaggio si congeda dalla convenzione in quanto accidentale. Contraddistingue il geniale nell'arte il fatto che il nuovo, in forza della propria novità, appaia come se ci fosse sempre già stato; nel romanticismo ciò è stato notato. La prestazione della fantasia è meno la *creatio ex nihilo*, a cui crede la religione artistica estranea all'arte, che non l'immaginazione di soluzioni autentiche nel pieno contesto in qualche modo pre-esistente delle opere. Artisti esperti possono magari dire beffardamente di un passaggio: qui costui si fa geniale. Essi stigmatizzano un'irruzione della fantasia nella logica della creazione che però non si integra con essa; momenti di tal sorta si verificano non solo nel caso di geni che ostentano la propria capacità vantandosene, ma anche al livello formale proprio di

Schubert. Il geniale resta paradossale e precario perché ciò che è liberamente inventato e il necessario non possono in realtà venir mai fusi per intero. Se non è presente la possibilità della caduta, nulla è geniale nelle opere d'arte.

Originalità. A causa del momento del non già esistito, il geniale è stato congiunto al concetto di originalità: "genio originale". È universalmente noto che la categoria dell'originalità non ha esercitato alcuna autorità prima dell'epoca del genio. Del fatto che nel XVII e nel primo XVIII secolo i compositori riutilizzassero nelle proprie opere interi complessi tratti sia da opere proprie sia da opere altrui, oppure che pittori e architetti affidassero i propri abbozzi all'esecuzione dei discepoli, è facile abusare per giustificare ciò che è aspecifico e fatto con lo stampo, e per denunciare la libertà soggettiva. Tuttavia ciò dimostra che in altri tempi non si è riflettuto criticamente sull'originalità, non già che niente del genere fosse presente nelle opere d'arte; basta uno sguardo alla differenza tra Bach e i suoi contemporanei. L'originalità, l'essenza specifica dell'opera determinata, non si oppone arbitrariamente alla logicità delle opere che implica qualcosa di universale. Spesso essa si rivela all'interno di una formazione integrale logicamente conseguente, di cui non sono capaci talenti mediocri. Nondimeno di fronte a opere antiche, o addirittura arcaiche, la questione della loro originalità diventa priva di senso, poiché forse la costrizione della coscienza collettiva, in cui si acquatta il dominio, era così forte che l'originalità, che presuppone qualcosa come un soggetto emancipato, sarebbe stata anacronistica. Il concetto di originalità come un che di originario chiama in causa non tanto qualcosa di remoto, quanto quel qualcosa di non stato che è presente nelle opere, la traccia utopica al loro interno. "L'originale" può essere il nome obiettivo di ogni opera. Essendo però sorta storicamente, l'originalità è anche intrecciata con il torto storico: con la prevalenza borghese dei beni di consumo sul mercato, che, in quanto sempre-uguali, devono simulare un sempre-nuovo per guadagnare clienti. Tuttavia l'originalità, con la crescente autonomia dell'arte, si è volta contro il mercato, in cui non ha mai potuto superare una certa soglia. Si è ritirata nelle opere, nell'inesorabilità della loro formazione integrale. Resta colpita dal destino storico della categoria di individuo da cui era derivata. L'originalità non obbedisce più a ciò a cui la si è associata da

quando vi si è riflettuto sopra, al cosiddetto stile individuale. Mentre nel frattempo la decadenza di quest'ultimo viene lamentata dai tradizionalisti, che a loro volta difendono in esso beni diventati convenzionali, in opere progredite lo stile individuale, quasi strappato con l'inganno alle violenze costruttive, assume un'aria di pezza, di deficienza, almeno di compromesso. Non da ultimo è per questo che la produzione avanzata mira meno all'originalità della singola creazione che alla produzione di nuovi tipi. L'originalità comincia a trasformarsi nell'invenzione di questi ultimi. Essa muta qualitativamente in se stessa, senza però per questo scomparire.

Fantasia e riflessione. Il suo mutamento, che separa l'originalità dall'idea improvvisa, dal dettaglio inconfondibile in cui sembrava avere la propria sostanza, getta luce sulla fantasia, il suo *organon*. In balia della fede nel soggetto come successore del creatore, l'originalità era ritenuta equivalente alla capacità di produrre come dal nulla una determinata entità artistica. Il suo concetto volgare, quello di invenzione assoluta, è l'esatto correlato dell'ideale scientifico moderno della stretta riproduzione di qualcosa di presente; in questo luogo la divisione borghese del lavoro ha tracciato un solco che divide sia l'arte da qualunque mediazione con la realtà, sia la conoscenza da tutto ciò che in qualche modo trascende quella realtà. Per le opere d'arte di rilievo quel concetto di fantasia forse non è mai stato essenziale; l'invenzione, ad esempio, di esseri immaginari è di secondo piano in tutta l'arte figurativa più nuova, l'idea musicale colta al volo, innegabile come momento, è priva di forza finché non supera il suo puro essere presente attraverso ciò in cui si trasforma. Visto che nelle opere d'arte tutto, anche ciò che è più sublime, è incatenato all'esistente contro cui esse si sollevano, la fantasia non può essere la meschina facoltà di sfuggire all'esistente ponendo qualcosa di non-esistente come se esistesse. Al contrario, la fantasia, qualunque cosa le opere d'arte assorbano dall'esistente, si colloca in costellazioni grazie a cui esse diventano l'altro dall'esistenza, sia pure solo attraverso la negazione determinata di quest'ultima. Se, come dice la teoria della conoscenza, nella finzione della fantasia si cerca di immaginare un qualche oggetto assolutamente non-essente, non si verrà a capo di nulla che, nei propri elementi e addirittura nei momenti della propria connessione, non sia riducibile a un qualche essente. Solo nella giurisdizione della totale empiria si manifesta ciò che si

contrappone qualitativamente ad essa, ma di nuovo come nient'altro che un esistente di secondo ordine conforme al modello del primo. Solo passando attraverso l'essente l'arte trascende nel non-essente; altrimenti diventa proiezione maldestra di ciò che comunque è. Di conseguenza la fantasia nelle opere d'arte non è affatto limitata alla visione improvvisa. Come la spontaneità non è dissociabile da essa, così essa, quanto vi è di più vicino alla *creatio ex nihilo*, per le opere d'arte è tutto. Alla fantasia può anzitutto balenare nell'opera d'arte qualcosa di concreto, soprattutto negli artisti il cui processo di produzione porta dal basso in alto. Tuttavia la fantasia agisce egualmente in una dimensione che per pregiudizio si ritiene astratta, in un abbozzo quasi vuoto che poi viene riempito e adempiuto dal "lavoro" che secondo quel pregiudizio sarebbe contrario alla fantasia. Anche la fantasia specificamente tecnologica non esiste oggi per la prima volta: è, ad esempio, nella modalità compositiva dell'adagio del quintetto d'archi di Schubert, nei vortici di luce dei dipinti marini di Turner. Fantasia è anche ed essenzialmente disporre illimitatamente delle possibilità di soluzione che si cristallizzano all'interno di un'opera d'arte. Non è posta meramente in ciò che si coglie al volo come essente e al tempo stesso come residuo di un essente, ma più ancora forse nella trasformazione di esso. La variante armonica del tema principale nella coda del primo movimento dell'*Appassionata*, con l'effetto tragico dell'accordo di settima diminuita, non è prodotto di fantasia meno del tema basato sull'accordo di terza nella configurazione opprimente che apre il movimento; dal punto di vista genetico non si può escludere che quella variante che decide dell'intero sia stata l'idea primaria, e che il tema nella sua forma primaria sia stato derivato, per così dire retroattivamente, da quella. Non è una prestazione minore della fantasia che nelle parti successive della distesa stesura del primo movimento dell'*Eroica* si proceda a periodi bruscamente armonici, come se ormai non ci fosse più tempo per un lavoro di diversificazione. Con il crescente primato della costruzione, la sostanzialità della singola idea improvvisa è di necessità diminuita. Quanto siano intrecciati lavoro e fantasia – la loro divergenza è sempre indice di fallimento –, lo testimonia l'esperienza degli artisti secondo la quale la fantasia si lascia comandare. Essi sentono che è l'arbitrio per il non-arbitrario a distinguerli dal dilettantismo. Anche soggettivamente, in ambito estetico come nella conoscenza immediatezza e mediato sono a loro

volta mediati l'uno attraverso l'altro. L'arte è, non geneticamente ma per come è costituita, l'argomento più drastico contro la separazione gnoseologica di sensibilità e intelletto. La riflessione è del tutto capace di prestazioni di fantasia: a trascinare è la coscienza determinata di ciò di cui ha bisogno un'opera d'arte in un punto. Che la coscienza uccida è uno stupido *cliché*, come ovunque, anche nell'arte, che dovrebbe esserne il teste principale. Anche ciò che della riflessione è dissolutivo, il suo momento critico, diventa fecondo come autoriflessione dell'opera d'arte che elimina o modifica quel che è insufficiente, non-formato, discordante. All'opposto, la categoria dell'esteticamente ottuso ha il proprio *fundamentum in re*, ossia nella insufficienza di riflessione immanente da parte delle opere, ad esempio di quella sulla stoltezza di ripetizioni non filtrate. Cattiva nelle opere d'arte è la riflessione che le manovra dall'esterno, che usa loro violenza, ma ciò verso cui esse da sé vogliono andare non si può affatto inseguire soggettivamente se non con la riflessione, e la capacità di far ciò è spontanea. Dall'assumere che una qualsiasi opera d'arte implica una connessione – probabilmente aporetica – di problemi, potrebbe derivare la definizione non peggiore di fantasia. Come facoltà di scoprire nell'opera d'arte impostazioni e soluzioni, essa può esser detta il differenziale della libertà nel bel mezzo della determinazione.

Obiettività e reificazione. L'obiettività delle opere d'arte, come qualunque verità, non è una determinazione residuale. Il cortocircuito del neoclassicismo è consistito nel suo credere di raggiungere un ideale di obiettività che gli stava davanti agli occhi in stili passati, all'apparenza vincolanti, negando astrattamente nell'opera il soggetto con una procedura a sua volta prescritta ed eseguita soggettivamente, e preparando l'*imago* di un in-sé privo di soggetto che unicamente per le lesioni rende riconoscibile il soggetto ormai ineliminabile con un atto di volontà. La delimitazione tracciata con un rigore che imita forme eteronome da tempo passate, obbedisce proprio all'arbitrio soggettivo che deve domare. Valéry delinea il problema, non lo risolve. La forma meramente scelta, posta, che lo stesso Valéry a volte difende, è accidentale quanto il caotico, il "vivente", che egli disprezza. L'aporia dell'arte oggi non va curata congiungendosi deliberatamente all'autorità. Come nella fase del nominalismo

smodato si possa giungere senza violenza a qualcosa come l'obiettività della forma, è una questione aperta; essa viene impedita dalla compiutezza amministrata. Questa tendenza è stata sincrona al fascismo politico, la cui ideologia ha egualmente finto che si potesse sperare di ottenere una situazione sottratta alla miseria e all'insicurezza dei soggetti del tardo liberalismo dall'abdicazione del soggetto. Di fatto, quest'ultima è avvenuta su mandato di soggetti più potenti. Nemmeno il soggetto che osserva, nella sua fallibilità e debolezza, può limitarsi a cedere alla pretesa di obiettività. A favore di ciò depone un argomento decisivo: nel caso contrario chi è estraneo all'arte, l'uomo gretto che lascia agire su di sé l'opera d'arte come *tabula rasa* priva di relazioni, sarebbe il più qualificato a comprenderla e giudicarla; chi non capisce di musica sarebbe il miglior critico musicale. Come la stessa arte, anche la sua conoscenza avviene dialetticamente. Quanto più l'osservatore aggiunge, tanto maggiore è l'energia con cui penetra nell'opera d'arte, accorgendosi dell'obiettività dall'interno. Diventa partecipe dell'obiettività quando la propria energia, anche quella della propria svianti "proiezione" soggettiva, si spegne nell'opera d'arte. Lo sviamento soggettivo può anche mancare completamente l'opera d'arte, ma senza lo sviamento non diventa visibile alcuna obiettività. – Ogni passo verso la perfezione delle opere d'arte è un passo verso la loro autoestraniazione, e ciò genera dialetticamente sempre di nuovo quella rivolta che si caratterizza troppo superficialmente come sollevazione della soggettività contro il formalismo di qualunque sorta. La crescente integrazione delle opere d'arte, loro esigenza immanente, è anche la loro immanente contraddizione. L'opera d'arte che dà corso alla propria dialettica immanente, nel darle corso al tempo stesso finge che sia già risolta: questo è l'esteticamente falso nel principio estetico. L'antinomia della reificazione estetica è anche un'antinomia tra la pretesa metafisica, per quanto frustrata, delle opere di essere sottratte al tempo, e la transitorietà di tutto ciò che si pone nel tempo come duraturo. Le opere d'arte diventano relative perché devono affermarsi come assolute. La frase di Benjamin emersa una volta in un colloquio: le opere d'arte non vengono redente, allude a questo. La perenne rivolta dell'arte contro l'arte ha il proprio *fundamentum in re*. Se alle opere d'arte è essenziale essere cose, non è per loro meno essenziale negare la propria cosalità, ed è così che l'arte si volge contro l'arte. L'opera d'arte completamente obiettivata si

raggelerebbe in una mera cosa, quella che si sottraesse alla propria obbiettivazione regredirebbe all'impotente moto soggettivo e sprofonderebbe nel mondo empirico.

Sulla teoria dell'opera d'arte.

Processualità dell'esperienza estetica; carattere di processo delle opere. Il fatto che l'esperienza delle opere d'arte sia adeguata solo in quanto vivente, la dice lunga sulla relazione tra osservante e osservato e sulla *kathexis* psicologica come condizione della percezione estetica. Vivente è l'esperienza estetica che procede dall'oggetto nell'attimo in cui le opere d'arte, sotto il suo sguardo, diventano esse stesse viventi. È quanto ha insegnato in chiave simbolista George nella poesia *Il tappeto*⁸¹, un'*art poétique* che dà il titolo a un volume. Con un'immersione nell'osservazione viene liberato l'immanente carattere di processo della creazione. Parlando, quest'ultima diventa qualcosa di in sé mosso. Qualunque cosa sia ciò che nell'artefatto può esser detta l'unità del suo senso, essa non è statica ma processuale, è un dar corso agli antagonismi che qualsiasi opera d'arte ha necessariamente in sé. Perciò l'analisi raggiunge l'opera d'arte solo quando capisce processualmente la relazione reciproca dei suoi momenti, senza ridurli per scomposizione a presunti elementi originari. Il fatto che le opere d'arte non siano un essere ma un divenire, lo si può cogliere tecnologicamente. La loro continuità è richiesta teleologicamente dai singoli momenti. Essi ne hanno bisogno e ne sono passibili a causa della propria incompletezza, spesso della propria irrilevanza. Per il loro proprio modo di essere costituite, le opere d'arte riescono a trasformarsi nel proprio altro, vi si protraggono, vogliono perirvi, determinando con la propria fine ciò che viene dopo di esse. Tale dinamica immanente è, per così dire, un elemento di ordine superiore di quel che sono le opere d'arte. Più che altrove, è qui che l'esperienza estetica assomiglia a quella sessuale, proprio al suo culmine. Il modo in cui in questo l'immagine amata cambia, il modo in cui qui l'irrigidimento si unisce a ciò che è massimamente vitale, è per dir così l'archetipo in carne e ossa dell'esperienza estetica. Immanentemente dinamiche non lo sono però solo le singole opere; tale è anche il loro rapporto reciproco. Quello dell'arte è storico solo perché passa dalle singole opere in sé poste in stato di quiete, non per la loro relazione esteriore, o addirittura per l'influsso che dovrebbero esercitare le une sulle altre. Perciò l'arte va ben oltre la definizione verbale. Ciò mediante cui essa si costituisce come essere è a sua volta dinamico in quanto comportamento, un

comportamento nei confronti dell'obiettività che si ritrae da essa così come prende posizione nei suoi confronti, e in quest'ultima la fissa in forma mutata. Le opere d'arte sintetizzano momenti incompatibili, non identici, in attrito l'uno con l'altro; esse davvero cercano processualmente l'identità dell'identico e del non-identico, poiché anche la loro unità è momento e non la formula magica per l'intero. Il carattere di processo delle opere d'arte si costituisce perché come artefatti, come qualcosa di fatto dagli uomini, esse si collocano fin dall'inizio nel "regno autoctono dello spirito", ma per diventare in qualche modo identiche a se stesse hanno bisogno del proprio non-identico, dell'eterogeneo, del non già formato. La resistenza nei loro confronti da parte dell'alterità, da cui comunque dipendono, le spinge ad articolare il proprio linguaggio formale, a non lasciare nessun pezzetto non formato. Questa reciprocità costituisce la loro dinamica; l'inappianabilità dell'antiteticità fa sì che quella non si acquieti in un essere. Le opere d'arte sono ciò solo *in actu*, poiché la loro tensione non sfocia nella risultante di una pura identità con questo o quel polo. D'altra parte, solo come oggetti finiti, rappresi, esse diventano il campo di forza dei propri antagonismi; altrimenti le forze incapsulate vi scorrerebbero affiancate, oppure disgiunte. La loro essenza paradossale, la parità, nega se stessa. Il loro movimento deve porsi in stato di quiete e diventare visibile grazie al proprio stato di quiete. Obiettivamente, però, l'immanente carattere di processo delle opere d'arte, ancor prima che esse prendano un qualche partito, è il processo che esse intentano a ciò che gli è esteriore, al meramente vigente. Tutte le opere d'arte, anche quelle affermative, sono a priori polemiche. L'idea di un'opera d'arte conservatrice è affetta da controsenso. Nel loro separarsi enfaticamente dal mondo empirico, dal proprio altro, esse mostrano che anche quest'ultimo deve diventare altro, quali schemi inconsapevoli della sua trasformazione. Anche in artisti in apparenza così non polemici, che si muovono in una sfera dello spirito pura secondo il *convenu*, come Mozart, a prescindere dai soggetti letterari che egli ha scelto per le proprie maggiori opere drammatiche, è centrale il momento polemico, la forza del distanziamento che tacitamente condanna meschinità e falsità di ciò da cui si distanzia. La forma acquisisce in lui la propria forza come negazione determinata; la conciliazione che essa richiama è dolorosamente dolce perché la realtà fino a oggi l'ha rifiutata. La risolutezza della distanza, come presumibilmente quella di

qualunque classicismo efficace, ossia che non giochi invano con se stesso, rende concreta la critica di ciò da cui ci si allontana. Quel che nelle opere d'arte crepita è il suono dell'attrito dei momenti antagonistici che l'opera d'arte cerca di comporre; scrittura non da ultimo perché, come nei segni del linguaggio, ciò che è processuale in essi si cifra nella loro obiettivazione. Il carattere di processo delle opere d'arte non è altro che il loro nucleo temporale. Se per esse la durata diventa intenzione di modo che esse allontanano da sé ciò che si presume effimero e si eternano da se stesse mediante forme pure, non caduche, o addirittura mediante il famigerato universalmente umano, esse accorciano la propria vita, compiono una pseudomorfosi nel concetto, che, in quanto estensione costante di attuazioni mutevoli, per sua forma ambisce proprio a quella staticità atemporale a cui fa resistenza il carattere di tensione dell'opera d'arte. Le opere d'arte, mortali creazioni umane, svaniscono evidentemente in modo tanto più rapido quanto più ostinatamente si oppongono a ciò. Il loro persistere non potrà essere espunto dal concetto della loro forma; non è però la loro essenza. Le opere che si azzardano a esporsi, che all'apparenza si precipitano verso la propria fine, hanno di solito migliori possibilità di sopravvivere rispetto a quelle che, nel nome dell'idolo della sicurezza, risparmiano il proprio nucleo temporale e, vuote nell'intimo, come per vendetta diventano preda del tempo: maledizione del classicismo. La speculazione sul durare dovuto all'aggiunta di qualcosa di caduco, difficilmente è di maggior aiuto. Si può pensare che oggi forse siano richieste opere che brucino se stesse per il proprio nucleo temporale, che sacrificino la propria stessa vita all'attimo della manifestazione della verità e scompaiano non lasciando tracce, senza che ciò minimamente le sminuisca. La *noblesse* di un tale modo di comportarsi non sarebbe indegna dell'arte, dopo che ciò che di essa è nobile è decaduto a posa e ideologia. L'idea della durata delle opere è modellata su categorie di possesso, è borghesemente effimera; è stata estranea a molti periodi e a grosse produzioni. Di Beethoven si tramanda che, terminando l'*Appassionata*, avrebbe detto che tale sonata sarebbe stata eseguita anche dieci anni dopo. La concezione di Stockhausen secondo cui le opere elettroniche, che non hanno una notazione nel senso tradizionale ma vengono subito "realizzate" nel proprio materiale, potrebbero estinguersi con quest'ultimo, è grandiosa in quanto concezione di un'arte di grandi pretese che tuttavia sarebbe

pronta a buttarsi via. Come altri costituenti attraverso i quali l'arte una volta è diventata ciò che è, anche il suo nucleo temporale esce all'esterno e forza il suo concetto. Le consuete invettive contro la moda, che equiparano ciò che è transitorio a ciò che è privo di valore, non sono solo unite all'immagine rovesciata di un'interiorità che si è compromessa sia politicamente sia esteticamente in quanto incapacità di alienarsi e ostinazione nell'esser-così individuale. Malgrado la propria manipolabilità commerciale, la moda penetra profondamente nelle opere d'arte, non solo le fa a pezzi. Invenzioni come quella picassiana della pittura di luce, sono come trasposizioni degli esperimenti della *haute couture*, in cui si drappeggiano intorno al corpo per una sera vestiti di stoffa servendosi solo di spilli invece di cucirli nel senso tradizionale. La moda è una delle figure attraverso le quali il movimento storico incide sul *sensorium*⁸² e, attraverso di esso, sulle opere d'arte, e precisamente in tratti minimi, per lo più celati anche ad esso.

Transitorietà. Processo l'opera d'arte lo è essenzialmente nel rapporto di intero e parti. Irriducibile sia all'uno che all'altro momento, questo rapporto è a sua volta un divenire. Qualunque cosa sia quel che nell'opera d'arte può esser detto totalità, essa non è la compagine che integra tutte le sue parti. Anche nell'obiettivazione dell'opera d'arte resta qualcosa che si produce solo in virtù delle tendenze efficaci al suo interno. D'altro canto le parti non sono, intendendole come ciò con cui vengono quasi inevitabilmente confuse dall'analisi, datità: sono piuttosto centri di forza che spingono verso l'intero, che peraltro sono di necessità anche preformate da esso. Il vortice di questa dialettica inghiotte alla fine il concetto di senso. Laddove, secondo il verdetto della storia, l'unità di processo e risultato non riesce più, laddove soprattutto i singoli momenti si rifiutano di modellarsi sulla suddetta totalità, per quanto latente, la divergenza che si apre lacera il senso. Poiché l'opera d'arte non è in sé qualcosa di fisso, di definitivo, ma qualcosa di mosso, la sua immanente temporalità si comunica alle parti e all'intero in quanto la loro relazione si distende nel tempo e in quanto essi la possono disdire. Vivendo, in virtù del proprio peculiare carattere di processo, nella storia, le opere d'arte possono perire in essa. L'inalienabilità di ciò che è segnato sulla carta, di ciò che dura nel colore sulla tela, nella pietra come figura, non garantisce l'inalienabilità delle opere d'arte in

quel che di essa è essenziale, nello spirito, in qualcosa di mosso di per sé. Le opere d'arte non cambiano affatto solo con ciò che la coscienza reificata considera l'atteggiamento dell'uomo nei confronti delle opere d'arte, che muta secondo la situazione storica. Tale cambiamento è esteriore rispetto a quello che ha luogo nelle opere in sé: la successione di uno dei loro strati dopo l'altro, imprevedibile nell'attimo del loro manifestarsi; la determinazione di tale cambiamento attraverso la loro legge formale, che affiorando si scinde; l'irrigidimento delle opere diventate trasparenti, il loro invecchiare, il loro ammutolire. Alla fine, il loro sviluppo coincide con la loro disgregazione.

Artefatto e genesi. Che cosa sia un'opera d'arte non viene colto del tutto dal concetto di artefatto, di cui "opera d'arte" è la traduzione. Chi sa che l'opera d'arte è qualcosa di fatto, non sa assolutamente che essa è un'opera d'arte. L'accento eccessivo sull'esser-fatto, volendo denigrare l'arte come ingannevole manovra umana o denigrare una sua presunta cattiva artificialità, artificiosità, in contrasto con il vagheggiamento di un'arte come natura immediata, simpatizza spesso con la grettezza. Definire semplicemente l'arte, potevano osarlo solo i sistemi filosofici prescrittivi, che riservavano a ogni fenomeno una nicchia specifica. Hegel ha sí definito il bello, ma non l'arte, probabilmente perché l'ha compresa nella sua unità con la natura e nella differenza da essa. Nell'arte la distinzione tra la cosa oggettiva fatta e la sua genesi, il fare, è notevole: le opere d'arte sono quanto è fatto, che è più divenuto che semplicemente fatto. Lo si mette in discussione solo nel momento in cui l'arte si scopre transitoria. Confondere l'opera d'arte con la sua genesi, come se il divenire fosse la chiave generale del divenuto, causa essenzialmente l'estraneità all'arte da parte delle scienze dell'arte: infatti le opere d'arte seguono la propria legge formale nel distruggere la propria genesi. L'esperienza specificamente estetica, il perdersi nelle opere d'arte, non si cura della loro genesi. La conoscenza di essa le è estranea quanto la storia della dedica dell'*Eroica* è estranea a ciò che succede musicalmente in quest'ultima. La posizione delle opere d'arte autentiche nei confronti dell'obiettività extraestetica va ancor meno ricercata nel fatto che questa ha influenzato il processo di produzione. L'opera d'arte è in se stessa un modo di comportarsi che reagisce a quella obiettività anche nel distaccarsene. Si ricordi l'usignolo vero e

quello imitato della *Critica della facoltà di giudizio*⁸³, il motivo della celebre favola di Andersen più volte messo in musica.

L'osservazione che Kant collega a ciò mette la conoscenza dell'origine del fenomeno al posto dell'esperienza di quel che esso è. Se si ammette che il ragazzo immaginato fosse effettivamente capace di imitare così bene l'usignolo da non potersi udire alcuna differenza, si condannerebbe il ricorso all'autenticità o non-autenticità del fenomeno all'irrilevanza, sebbene si debba concedere a Kant che un sapere del genere tinge l'esperienza estetica: si vede diversamente un quadro se si conosce il nome del pittore.

Nessun'arte è priva di presupposti, e i suoi presupposti si possono eliminare tanto poco da essa quanto essa è conseguita da loro come qualcosa di necessario. Con felice istinto Andersen, in luogo dell'artefice kantiano, ha proposto un carillon; l'opera di Stravinskij caratterizza come nenia meccanica il suono che esso produce. La differenza dal canto naturale diventa udibile nel fenomeno: non appena l'artefatto vuole suscitare l'illusione del naturale, fallisce.

Opera d'arte come monade e analisi immanente. Il risultato del processo, così come il processo stesso in stato di quiete, è l'opera d'arte. Essa è ciò che la metafisica razionalistica al proprio culmine ha proclamato principio del mondo, monade: centro di forza e cosa insieme. Le opere d'arte sono chiuse l'una all'altra, cieche, e tuttavia nella loro chiusura rappresentano ciò che è all'esterno. È a ogni modo così che si offrono alla tradizione, come quel qualcosa di vitalmente autarchico che Goethe amava chiamare con il sinonimo di monade, entelechia. È possibile che il concetto di scopo, quanto più problematico diventa nella natura organica, tanto più intensivamente si sia condensato nelle opere d'arte. Come momento di un'ampia connessione dello spirito di un'epoca, intrecciato con storia e società, le opere d'arte oltrepassano ciò che in esse è monadico, pur non avendo finestre. L'interpretazione dell'opera d'arte come processo posto in sé in stato di quiete, cristallizzato, immanente, si avvicina al concetto di monade. La tesi del carattere monadologico delle opere è tanto vera quanto problematica. La loro rigidità e compattezza interiore l'hanno mutuata dal dominio spirituale sulla realtà. Pertanto è per loro trascendente, gli viene dall'esterno, ciò per cui esse diventano in generale un nesso d'immanenza. Quelle categorie vengono però in tal modo così ampiamente modificate che rimane solo l'ombra della categoricità.

Inevitabilmente l'estetica presuppone l'immersione nella singola opera. Il progresso persino della scienza accademica dell'arte nell'esigere analisi immanenti, l'abbandono di un modo di procedere che si preoccupava di tutto nell'arte tranne che di quest'ultima, è incontestabile. Tuttavia all'analisi immanente si accompagna l'illusione. Non esiste nessuna determinazione di quanto è particolare in un'opera d'arte, che per la propria forma, in quanto universale, non esca fuori dalla monade. Le pretese del concetto, che deve essere accostato a quest'ultima dall'esterno per renderla accessibile e farla di nuovo scoppiare dall'interno, di essere attinto solo dalla cosa oggettiva, sarebbero un abbaglio. La costituzione monadologica delle opere d'arte rinvia in sé al di là di sé. Se viene assolutizzata, l'analisi immanente cade preda dell'ideologia da cui si è difesa quando si è voluta portare all'interno delle opere, invece di cavar fuori da esse una concezione del mondo. Già oggi si può riconoscere che dell'analisi immanente, un tempo arma dell'esperienza estetica contro la grettezza, si abusa come luogo comune per tenere lontana dall'arte assolutizzata la riflessione sociale. Senza di questa, però, né si può capire l'arte in rapporto a ciò di cui essa stessa costituisce un momento, né la si può decifrare in base al suo peculiare contenuto. La cecità dell'opera d'arte non è solo un correttivo dell'universale che domina la natura, ma ne è un correlato; come sempre, il cieco e il vuoto, in astratto, si co-appartengono. Nulla di particolare è legittimo nell'opera d'arte che non sia diventato, con la propria particolarizzazione, anche universale. È vero che nessuna sussunzione ha titolo sul contenuto estetico, ma senza strumenti di sussunzione nessun contenuto estetico potrebbe essere pensato; l'estetica dovrebbe capitolare di fronte all'opera d'arte come davanti a un *factum brutum*. L'esteticamente determinato va invece messo in relazione con il momento della universalità di essa solo passando attraverso la sua chiusura monadologica. Con una regolarità che segnala qualcosa di strutturale, le analisi immanenti, appena il loro contatto con il configurato è sufficientemente stretto, conducono a determinazioni universali nel punto estremo della specificazione. Ciò è certamente dovuto anche al metodo analitico: spiegare significa ridurre al già noto, e la sintesi di quest'ultimo con ciò che è da spiegare implica inevitabilmente un universale. Ma il capovolgimento del particolare nell'universale non è meno determinato dalla cosa oggettiva. Quando quest'ultima si contrae in

sé all'estremo, rende esecutive costrizioni che derivano dal genere. L'opera musicale di Anton Webern, in cui movimenti di sonate si riducono ad aforismi, è esemplare a tal riguardo. L'estetica non deve, come in balía del proprio oggetto, far sparire i concetti. Suo compito è liberarli dalla loro exteriorità rispetto alla cosa oggettiva e portarli all'interno di quest'ultima. Se mai ce l'ha, è nell'estetica che ha casa la locuzione hegeliana del movimento del concetto. L'interazione di universale e particolare, che nelle opere d'arte avviene inconsciamente e che l'estetica deve elevare a coscienza, è la vera coercizione a una concezione dialettica dell'arte. Si potrebbe obiettare che qui agisce un residuo di fede dogmatica. Al di fuori del sistema hegeliano, il movimento del concetto non avrebbe in nessuna sfera diritto di vivere, non potendo la cosa oggettiva essere concepita come vita del concetto se non dove la totalità di ciò che è obiettivo deve coincidere con lo spirito. Bisogna replicare che quelle monadi che sono le opere d'arte conducono all'universale mediante il proprio peculiare principio della particolarizzazione. Le determinazioni universali dell'arte non sono semplicemente il bisogno della sua riflessione concettuale. Mostrano il limite del principio di individuazione, che va ontologizzato tanto poco quanto la sua controparte. Le opere d'arte si approssimano tanto più a quel limite, quanto più è senza compromessi che perseguono il *principium individuationis*; all'opera d'arte che si presenta come qualcosa di universale, inerisce il carattere di accidentalità dell'esempio del proprio genere: è cattivamente individuale. Anche Dada, come gesto che indica il puro questo, era universale come il pronome dimostrativo; che l'espressionismo sia stato più potente come idea che nei propri prodotti, potrebbe dipendere dal fatto che la sua utopia del puro τόδε τι è ancora parte della falsa coscienza. Tuttavia l'universale nelle opere d'arte diventa sostanziale solo mutando. Così in Webern la forma musicale universale dello svolgimento diventa un "nodo" e perde la propria funzione di sviluppo. Al suo posto subentra l'allineamento di sezioni di gradi diversi d'intensità. In tal modo le parti di tipo nodale diventano qualcosa di completamente diverso, più presente, meno relazionale, di quanto gli svolgimenti siano mai stati. La dialettica di universale e particolare non si cala solo nel pozzo dell'universale in mezzo al particolare. Spezza pure l'invarianza delle categorie universali.

L'arte e le opere d'arte. Quanto poco un concetto universale di arte

sia dello stesso livello delle opere d'arte è dimostrato dalle opere d'arte, in quanto, come ha dichiarato Valéry, solo poche soddisfano questo concetto rigoroso. La colpa è non solo della debolezza degli artisti nei confronti del grande concetto della loro questione; è più ancora dello stesso concetto. Quanto più puramente le opere d'arte seguono l'idea emergente di arte, tanto più precaria diventa la relazione delle opere d'arte al loro altro che a sua volta è richiesta nel loro concetto. Quest'ultima, però, si può conservare solo a prezzo di una coscienza precritica, di una battaglia ingenuità: una delle aporie dell'arte oggi. Che le opere supreme non siano le più pure, ma quelle che di solito contengono un'eccedenza extra-artistica, soprattutto qualcosa di materiale non trasformato, che va a scapito della loro composizione immanente, è evidente; non meno evidente è che, una volta che la formazione completa delle opere d'arte si sia costituita come norma di essa senza appoggiarsi in qualcosa di non sottoposto a riflessione al di là dell'arte, quella impurità non si può ripristinare deliberatamente. La crisi dell'opera d'arte pura, dopo le catastrofi europee, non è appianabile con l'evasione in una materialità extra-artistica che copra con un *pathos* morale il fatto di rendersi più facili le cose; la linea della resistenza minima serve meno che mai da norma. L'antinomia di puro e impuro nell'arte si inquadra nel fatto più generale secondo cui l'arte non è il concetto superiore dei generi di essa. Questi differiscono specificamente tanto quanto si sfrangano⁸⁴. La domanda così cara agli apologeti tradizionalisti di ogni grado: "Questa è ancora musica?", è sterile; concreto è invece analizzare che cos'è la disartizzazione dell'arte, prassi che avvicina l'arte senza riflettere, al di qua della sua peculiare dialettica, alla dialettica extraestetica. Al contrario, quella domanda *standard* intende ostacolare, con l'aiuto dell'astratto concetto superiore di arte, il movimento dei momenti posti in discontinuità l'uno rispetto all'altro nel quale consiste l'arte. Attualmente, però, l'arte dà segni di sé con la massima vitalità laddove disgrega il proprio concetto superiore. In tale disgregazione essa è fedele a se stessa, violazione del tabù mimetico sull'impuro in quanto ibrido. – L'inadeguatezza del concetto di arte nei confronti di quest'ultima viene registrata linguisticamente dal *sensorium*, ad esempio, nell'espressione "opera d'arte linguistica". Essa è stata scelta da uno storico della letteratura, non senza logicità, per le poesie. Ma essa fa anche violenza alle poesie, che sono opere d'arte benché, per il proprio elemento discorsivo relativamente autonomo,

non siano solo, né in modo assoluto, opere d'arte. L'arte non si risolve affatto nelle opere d'arte, anche perché gli artisti lavorano sempre all'arte, non solo alle opere. Che cosa sia l'arte è indipendente addirittura dalla coscienza delle opere d'arte stesse. Forme funzionali, oggetti di culto, possono diventare arte solo storicamente; se non lo si ammettesse, ci si renderebbe dipendenti dall'autocomprensione dell'arte, il cui divenire vive nel suo proprio concetto. La distinzione proposta da Benjamin tra opera d'arte e documento⁸⁵ resta pertinente in quanto rigetta creazioni che non sono in sé determinate dalla legge formale; molte però lo sono obiettivamente, anche se non si presentano affatto come arte. Il nome "Documenta" per mostre che hanno grandi meriti, sorvola su questa difficoltà favorendo così quella storicizzazione della coscienza estetica a cui esse, musei del contemporaneo, vorrebbero opporsi. Concetti di tal sorta, completamente quello dei cosiddetti classici della modernità, sono fin troppo ben conformi alla perdita di tensione che dopo la Seconda guerra è propria dell'arte, la quale spesso si rilassa già nel momento del proprio manifestarsi. Essi si adattano al modello di un'epoca che tiene pronto per se stessa il titolo di era atomica.

Costitutività della storia; "comprensibilità". Il momento storico è costitutivo per le opere d'arte; a essere autentiche sono quelle che si affidano al contenuto materiale storico del proprio tempo senza riserve e senza la presunzione di stare al di sopra di questo. Esse sono la storiografia a se stessa inconscia della propria epoca; è ciò, non da ultimo, a congiungerle alla conoscenza. Proprio questo le rende incommensurabili allo storicismo che, invece di aderire al loro proprio contenuto storico, le riduce alla storia a loro esteriore. Le opere d'arte si lasciano esperire con tanta maggiore veridicità quanto più la loro sostanza storica è quella di chi le esperisce. La gestione borghese dell'arte è ideologicamente accecata anche nel supporre che le opere d'arte che risalgono a qualche tempo fa possano essere capite meglio di quelle del proprio tempo. Gli strati d'esperienza che le attuali opere d'arte di rango hanno addosso; quel che in esse vuol parlare, è, in quanto spirito obiettivo, incomparabilmente più commensurabile ai contemporanei che non creazioni i cui presupposti sul piano della filosofia della storia sono diventati estranei alla coscienza attuale. Quanto più intensivamente si vuol capire Bach, tanto più enigmaticamente egli guarda di

rimando con tutta la sua potenza. Difficilmente a un compositore vivente non corrotto da volontà stilistica verrebbe mai in mente una fuga migliore di un brano scolastico da conservatorio, parodia o misero calco del *Clavicembalo ben temperato*. Gli shock piú estremi e i gesti strani dell'arte contemporanea, sismogrammi di un'universale e inevitabile forma di reazione, sono piú vicini di ciò che appare meramente vicino solo in virtù della propria reificazione storica. Ciò che tutti ritengono comprensibile è il divenuto in maniera incomprensibile; ciò che i manipolati respingono da sé è per loro in segreto fin troppo comprensibile; analogamente al detto di Freud, secondo cui il perturbante è perturbante in quanto ciò che è sotto sotto troppo familiare. Per questo viene respinto. Ciò che al di là della cortina è stato battezzato eredità culturale, e al di qua tradizione occidentale, viene accettato, si trasforma in esperienze semplicemente disponibili e imposte. Queste sono del tutto familiari alla convenzione; ciò che è del tutto familiare difficilmente è piú attualizzabile. Tali esperienze sono morte nel momento stesso in cui devono essere immediatamente accessibili; la loro accessibilità priva di tensione è la loro fine. Lo si potrebbe dimostrare sia in relazione al fatto che opere oscure e indubbiamente incomprese vengono deposte nel pantheon della classicità e ostinatamente replicate⁸⁶, sia in relazione al fatto che, con eccezioni rarissime, riservate alla scoperta avanguardia, le interpretazioni di opere tradizionali risultano erronee, insensate: obiettivamente incomprensibili. Per rendersene conto occorre comunque resistere anzitutto all'apparenza di comprensibilità, che come una patina riveste quelle opere e quelle interpretazioni. A ciò il consumatore estetico è assolutamente allergico: egli sente, con sua ragione, che ciò che egli custodisce come sua proprietà gli viene rubato, solo che non sa che gli viene già rubato appena lo reclama come proprietà. L'estraneità al mondo è un momento dell'arte; chi percepisce quest'ultima diversamente che come qualcosa di estraneo, non la percepisce affatto.

Coercizione all'obiettivazione e dissociazione. Lo spirito nelle opere d'arte non è qualcosa che si aggiunge, ma è posto dalla loro struttura. A ciò si deve in non piccolo grado il carattere di feticcio delle opere d'arte: seguendo dal modo in cui sono costituite, il loro spirito si manifesta necessariamente come qualcosa che è in sé, e loro sono opere d'arte solo in quanto esso si manifesta in tal modo.

Tuttavia esse, insieme all'obiettività del loro spirito, sono qualcosa di fatto. La riflessione deve tanto capire il carattere di feticcio, per così dire sanzionandolo in quanto espressione della loro obiettività, quanto dissolverlo criticamente. In tal senso all'estetica è mescolato un elemento ostile all'arte, che fiuta l'arte. Le opere d'arte istituiscono il non-istituito. Parlano per esso e gli fanno violenza; nel seguire la propria natura di artefatto, collidono con quest'ultima. La dinamica che ogni opera d'arte racchiude in sé è ciò che in essa parla. Uno dei paradossi delle opere è che esse, dinamiche in sé, sono assolutamente fissate, benché vengano obiettivate in opere d'arte solo grazie al fissaggio. Come del resto, quanto più insistentemente le si osserva, tanto più diventano paradossali: ogni opera d'arte è un sistema di incompatibilità. Il loro stesso divenire non riuscirebbe a mostrarsi senza fissaggio; le improvvisazioni di solito sono un mero mettere in fila, segnano il passo, per così dire. Scrittura di parole e notazione musicale, se viste dall'esterno, sorprendono per la paradossalità di qualcosa di esistente che quanto al proprio senso è un divenire. Gli impulsi mimetici che muovono l'opera d'arte si integrano al suo interno per poi di nuovo disintegrarla, sono una caduca espressione senza parole. Diventano linguaggio con la loro obiettivazione in quanto arte. Salvataggio della natura, l'arte protesta contro la transitorietà di quest'ultima. L'opera d'arte diventa paralinguistica nel divenire della congiunzione dei propri elementi, una sintassi senza parole anche in creazioni linguistiche. Ciò che queste dicono non è ciò che dicono le loro parole. Nel linguaggio privo d'intenzione gli impulsi mimetici si trasmettono all'intero che li sintetizza. In musica un avvenimento o una situazione riescono a trasformare a posteriori uno svolgimento che li ha preceduti in qualcosa di inaudito, anche se in sé ciò che è venuto prima non era affatto tale. Questa trasformazione retrospettiva è esemplarmente una trasformazione dovuta allo spirito delle opere. Dalle figure che sono alla base della teoria psicologica, le opere d'arte si distinguono perché in esse gli elementi non solo restano dotati di una certa autonomia, cosa possibile anche in quelle. Oltre a ciò, nella misura in cui si manifestano essi non sono immediatamente dati, come devono essere le figure psichiche. In quanto spiritualmente mediati, tali elementi entrano in un reciproco rapporto contraddittorio che affiora in loro appena tentano di appianarlo. Gli elementi non si trovano giustapposti, ma si urtano o si attraggono a vicenda, uno

vuole l'altro, oppure uno respinge l'altro. Questa soltanto è la connessione di creazioni di elevate ambizioni. La dinamica delle opere d'arte è ciò che in esse parla, è con la spiritualizzazione che esse acquisiscono i tratti mimetici che il loro spirito in primo luogo sottomette. L'arte romantica spera di conservare il momento mimetico senza mediarlo attraverso la forma; attraverso l'intero dice ciò che un singolo difficilmente può mai dire. Malgrado ciò, essa non può semplicemente ignorare la coercizione all'obiettivazione. Essa sminuisce a qualcosa di slegato ciò che si rifiuta obiettivamente alla sintesi. Pur scindendosi in dettagli, essa non di meno inclina, in contrasto con le proprie qualità superficiali, all'astrattamente formale. In uno dei più grandi compositori, Robert Schumann, tale qualità si lega in maniera essenziale alla tendenza alla disgregazione. La purezza con cui la sua opera plasma l'antagonismo inconciliato dà ad essa la forza della sua espressione e ne determina il rango. Proprio a causa dell'astratto essere-per-sé della forma, l'opera d'arte romantica regredisce alle spalle dell'ideale classicistico, che essa respinge in quanto formalistico. Qui la mediazione tra intero e parte era ricercata assai più energicamente, peraltro non senza tratti di rassegnazione tanto dell'intero, che si orienta su tipi, quanto del singolo, che è ritagliato su misura dell'intero. Ovunque le forme di declino del romanticismo inclinano all'accademismo. Sotto questo aspetto si impone una tipologia palmare delle opere d'arte. Un tipo procede dall'alto, scendendo dall'intero a ciò che sta sotto, l'altro tipo si muove nella direzione contraria. Il fatto che i due tipi riescano a mantenersi in certa misura distinti attesta l'antinomia che li produce e che nessun tipo può risolvere, ossia l'inconciliabilità di unità e particolarizzazione. Beethoven si è consegnato all'antinomia in quanto, invece di dissolvere schematicamente il singolo secondo la prassi dominante dell'epoca che l'aveva preceduto, l'ha squalificato, in affinità elettiva con il maturo spirito borghese delle scienze della natura. In tal modo non ha meramente integrato la musica nel *continuum* di qualcosa in divenire proteggendo la forma dalla minaccia incombente della vuota astrazione. In quanto declinanti, i singoli momenti trapassano l'uno nell'altro determinando la forma con il proprio declino. Come impulso verso l'intero, il singolo in Beethoven è, e d'altro canto non è, qualcosa che diviene quel che è solo nell'intero, mentre in se stesso tende all'indeterminatezza relativa di meri rapporti fondamentali di tonalità, verso l'amorfo. Se

si ascolta, se si legge, da sufficiente prossimità la sua musica articolata all'estremo, essa assomiglia a un *continuum* del nulla. Il *tour de force* di una qualunque delle sue grandi opere consiste nel fatto che in modo letteralmente hegeliano la totalità del nulla si determina in una totalità dell'essere, solo appunto come apparenza, non con la pretesa di verità assoluta. Tuttavia questa pretesa viene almeno suggerita come contenuto supremo dall'immanente stringenza. Ciò che è latentemente non coeso, inafferrabile, non meno della forza avvincente che lo costringe a convenire in un qualcosa, rappresentano polarmente il momento naturale. Di contro al demone, al soggetto compositore che forgia e scaglia blocchi, sta l'indistinzione delle unità minime in cui si scompone una qualsiasi delle sue frasi, alla fine non già più un materiale, ma il nudo sistema di riferimento dei rapporti tonali fondamentali. – Tuttavia le opere d'arte sono paradossali anche perché nemmeno la loro dialettica è letterale, non si svolge come la storia, suo modello segreto. Secondo il concetto di artefatto l'arte si riproduce in creazioni essenti, il contrario del processo che queste al contempo sono: paradigma del momento illusionistico dell'arte. Da Beethoven si potrebbe evincere che tutte le creazioni autentiche, in base alla loro prassi tecnica, sono *tour de force*: diversi artisti dell'era tardoborghese, Ravel, Valéry, hanno riconosciuto in ciò il proprio compito. Così il concetto dell'artista arriva a casa. Il pezzo di bravura non è una forma preliminare di arte né un'aberrazione o una degenerazione, ma il suo segreto che essa mantiene per rivelarlo alla fine. La frase provocatoria di Thomas Mann sull'arte come celia superiore alludeva a ciò. Analisi sia tecnologiche che estetiche diventano feconde ove si rendano conto del *tour de force* nelle opere. Al supremo livello formale si ripresenta il disprezzato atto da circo: vincere la forza di gravità; e la manifesta assurdità del circo: a che fine tutto quello sforzo, è propriamente già il carattere d'enigma estetico. Tutto questo prende corpo in questioni di interpretazione artistica. Eseguire correttamente un dramma o un brano musicale significa formularlo correttamente come problema in modo tale che vengano riconosciute le esigenze incompatibili che esso pone agli interpreti. Il compito di una resa oggettivamente giusta è per principio infinito.

L'unità e la molteplicità. Contrapponendosi all'empiria, ogni opera d'arte si prefigge per così dire programmaticamente la propria

unità. Ciò che è passato attraverso lo spirito si determina come un uno di contro alla cattiva naturalità dell'accidentale e del caotico. L'unità è più che meramente formale: grazie ad essa le opere d'arte si sottraggono a un'esiziale disgregazione. L'unità delle opere d'arte è la loro cesura con il mito. Esse conseguono in sé, in base alla propria determinazione immanente, quell'unità che agli oggetti empirici della conoscenza razionale è impressa: l'unità sorge dai loro propri elementi, dalla molteplicità, esse non estirpano il mito ma lo placano. Modi di dire come quello secondo cui un pittore ha saputo comporre le figure di una scena in un'unità armonica, oppure che in un preludio di Bach la nota tenuta dall'organo collocata al momento giusto e al posto giusto fa un bell'effetto – lo stesso Goethe talvolta non ha disdegnato formulazioni di questo tipo –, hanno qualcosa di arcaicamente provinciale poiché restano indietro al concetto di unità immanente, peraltro pur riconoscendo l'eccedenza di arbitrio in ogni opera. Lodano il difetto di innumerevoli opere, addirittura un difetto costitutivo. L'unità materiale delle opere d'arte è tanto più apparente quanto più elevato è il grado in cui le loro forme e i loro momenti sono *topoi*, non derivano immediatamente dalla complessione della singola opera. La resistenza della nuova arte all'apparenza immanente, la sua insistenza sull'unità reale dell'irreale, dà l'impressione che essa non tolleri più nessun universale in quanto immediatezza in sé non sottoposta a riflessione. Ma il fatto che l'unità non sgorgi senz'altro dai singoli impulsi delle opere, non si deve semplicemente alla lavorazione di queste ultime. L'apparenza è condizionata anche da quegli impulsi. Benché questi, anelanti, bisognosi, guardino all'unità che li potrebbe appagare e conciliare, essi vogliono sempre anche allontanarsene. Il pregiudizio della tradizione idealistica a favore di unità e sintesi lo ha trascurato. L'unità viene motivata non da ultimo dal fatto che i momenti singoli le sfuggono a causa della propria linea di tendenza. Una dispersa molteplicità non si offre neutralmente alla sintesi estetica come alla teoria della conoscenza il materiale caotico, il quale privo di qualità né anticipa la propria plasmazione né riesce a passare attraverso le sue maglie. Se l'unità delle opere d'arte è inevitabilmente anche la violenza che viene fatta alla molteplicità – il ricorrere, nella critica estetica, di espressioni come quella del dominio sul materiale è sintomatico – allora la molteplicità deve anche temere l'unità come le immagini effimere e attraenti della natura nei miti antichi. L'unità del *logos*, in

quanto isolante, coinvolge nel nesso della propria colpa. Il racconto omerico di Penelope che disfa di notte ciò che ha fatto di giorno è un'allegoria, inconsapevole di se stessa, dell'arte: ciò che l'astuta donna fa ai propri artefatti, l'arte lo fa propriamente a se stessa. Dal poema omerico in avanti questo episodio non è ciò per cui facilmente viene frainteso, un'aggiunta o una digressione, ma rappresenta una categoria costitutiva dell'arte: questa per suo tramite accoglie al proprio interno l'impossibilità dell'identità dell'uno e della molteplicità come momento della propria unità. Non meno della ragione, le opere d'arte hanno la propria astuzia. Se si abbandonasse ciò che delle opere d'arte è non coeso, i loro singoli impulsi, alla propria immediatezza, a se stessi, essi svanirebbero senza lasciar tracce. Nelle opere d'arte s'imprime ciò che altrimenti si volatilizza. Grazie all'unità, gli impulsi vengono abbassati a qualcosa di non-autonomo; sono spontanei ormai solo metaforicamente. Ciò costringe a criticare anche opere d'arte molto grandi. L'idea di grandezza di solito accompagna il momento dell'unità come tale, talvolta a spese della sua relazione con il non-identico; perciò lo stesso concetto di grandezza nell'arte è discutibile. L'effetto autoritario delle grandi opere d'arte, soprattutto di quelle di architettura, le legittima e le cita a giudizio. La forma integrale si intreccia con il dominio, pur sublimandolo; specificamente francese è l'istinto contro ciò. La grandezza è la colpa delle opere, senza tale colpa esse non campano. Il primato di frammenti di rilievo, e del carattere frammentario di altri frammenti portati a termine, rispetto alle opere finite, può derivare da ciò. Alcuni tipi di forma, non proprio considerati moltissimo, hanno registrato da sempre qualcosa del genere. *Quodlibet* e *potpourri* in musica, in letteratura l'apparentemente agevole attenuazione epica dell'ideale dell'unità dinamica, testimoniano quel bisogno. Sempre qui la rinuncia all'unità in quanto principio formale, per quanto basso possa essere il livello, resta a sua volta unità *sui generis*. Ma essa è non-vincolante e un momento di tale non-vincolatezza è probabilmente vincolante per le opere d'arte. Appena l'unità si stabilizza, è già perduta.

Categoria dell'intensità. Il modo in cui uno e molteplicità sono intrecciati nelle opere d'arte lo si può cogliere in rapporto alla questione dell'intensità di esse. L'intensità è la mimesi effettuata attraverso l'unità, ceduta dalla molteplicità alla totalità, sebbene

questa non sia così immediatamente presente da poter essere percepita come grandezza intensiva; la forza stivata al suo interno viene da essa, per così dire, restituita al dettaglio. Che in alcuni dei suoi momenti l'opera d'arte si intensifichi, si annodi, si scarichi, sembra essere in gran parte il suo proprio scopo; le grandi unità di composizione e costruzione sembrano esistere solo in funzione di tale intensità. Quindi, contro la concezione estetica corrente, l'intero esisterebbe in verità solo per le parti, cioè per il proprio *καρπός*, per l'attimo, non viceversa; ciò che lavora contro la mimesi in definitiva vuol esserne strumento. Chi reagisce in maniera preartistica, amando passi di una musica senza badare alla forma, forse senza notarla, percepisce qualcosa che giustamente viene bandito dalla cultura estetica pur restandole essenziale. Chi non ha un organo per brani belli – anche in pittura, come il Bergotte di Proust, che alcuni secondi prima della propria morte viene ammaliato da un piccolo pezzettino di muro in un quadro di Vermeer – è così estraneo all'opera d'arte come chi è incapace dell'esperienza dell'unità. Nondimeno quei dettagli acquisiscono la propria luminosità solo grazie al tutto. Alcune battute di Beethoven suonano come la frase delle *Affinità elettive*: «Come una stella la speranza è caduta dal cielo»⁸⁷; ad esempio, nel movimento lento della sonata in re minore op. 31, n. 2. Basta suonare il passo prima nel contesto del movimento e poi da solo, per sentire quanto esso debba alla struttura complessiva ciò che in esso è incommensurabile, ciò che eclissa tale struttura. Esso diventa qualcosa di inaudito perché la sua espressione, concentrando una melodia cantabile, in sé umanizzata, si eleva al di sopra di quel che precede. Si individua in relazione alla totalità, passandole attraverso; sia suo prodotto sia sua sospensione. Anche la totalità, l'esser-compaginate senza lacune proprio delle opere d'arte, non è una categoria conclusiva. Indispensabile in rapporto alla percezione regressivo-atomistica, essa si relativizza, poiché la sua forza si dimostra solamente nel singolo in cui si irradia.

“Perché un'opera può esser detta a ragione bella”. Il concetto di opera d'arte implica quello di riuscita. Opere d'arte fallite non sono opere d'arte, i valori di approssimazione sono estranei all'arte, il mediocre è già cattivo. Esso è incompatibile con il *medium* della particolarizzazione. Opere d'arte mediocri, il sano humus di piccoli maestri apprezzato da storici dello spirito elettivamente affini,

suppone un ideale simile a ciò che Lukács non si è vergognato di propugnare come “opera d’arte normale”. Ma in quanto negazione del cattivo universale della norma, l’arte non ammette creazioni normali e perciò nemmeno mediocri, sia che corrispondano alla norma sia che trovino di volta in volta il proprio valore posizionale a seconda della propria distanza da quella. Le opere d’arte non si possono graduare; il loro essere uguali a se stesse va ben oltre la dimensione di un più o meno. Per la riuscita, la concordanza è un momento essenziale; nient’affatto l’unico. Che l’opera d’arte colga qualcosa; la ricchezza di particolari nell’unità; la movenza del recare conforto anche nelle creazioni più restie: questi sono modelli di esigenze che sono presenti all’arte, benché non possano essere riportate sulla coordinata della concordanza; non si può certamente coglierne la pienezza nel *medium* dell’universalità teoretica. Bastano comunque a render sospetto, con il concetto di concordanza, anche quello di riuscita, egualmente guastato dall’associazione con il trotterellante scolaro modello. Tuttavia esso non può mancare se non si vuole che l’arte sia vittima del relativismo volgare, e vive nell’autocritica che è intrinseca a ogni opera d’arte e che sola la rende tale. È insito alla concordanza anche di non essere tutto per le opere d’arte; ciò separa il suo concetto enfatico da quello accademico. Ciò che concorda solamente e assolutamente, non va bene. Ciò che non è se non concordante, privo di quel che è da formare, smette di essere in sé qualcosa e degenera nel per-altro: questo significa levigatezza accademica. Le creazioni accademiche non valgono niente perché i momenti che la loro logicità dovrebbe sintetizzare non danno alcun controimpulso, propriamente non sono affatto presenti. Il lavoro della loro unità è superfluo, tautologico e, presentandosi come unità di qualcosa, discordante. Le creazioni di questo tipo sono aride; in generale l’aridità è la situazione di una mimesi morta; un mimetico *par excellence* come Schubert sarebbe, secondo la dottrina dei temperamenti, sanguigno, umido. Ciò che non è mimeticamente coeso può essere arte, perché questa simpatizza con quanto non è coeso; non l’unità che strozza il non coeso nel nome dell’arte invece di accoglierlo in sé. Decisamente riuscita è invece l’opera d’arte la cui forma sgorga dal suo contenuto di verità. Essa non ha bisogno di sbarazzarsi delle tracce del suo essere-divenuta, dell’artificiale; l’opera d’arte fantasmagorica è il suo opposto, in quanto con la propria manifestazione si presenta riuscita invece di dar corso a ciò per il

cui tramite potrebbe forse riuscire; solo questa è la morale delle opere d'arte. Per seguirla esse si avvicinano a quel qualcosa di naturale che non del tutto senza ragione si esige dall'arte; esse se ne allontanano appena assumono in proprio l'immagine del naturale. L'idea della riuscita è intollerante nei confronti dell'istituire. Essa postula obiettivamente la verità estetica. È vero che non c'è verità estetica senza la logicità delle opere. Ma per rendersene conto occorre la coscienza dell'intero processo, che culmina nel problema di ogni singola opera. Da questo processo è mediata anche la qualità obiettiva. Le opere d'arte hanno difetti e possono fallire per questi, ma non c'è alcun singolo difetto che non sia in grado di legittimarsi in qualcosa di giusto che, davvero come coscienza del processo, cancelli il giudizio. Non sarà necessariamente un pedante chi, avendo fatto l'esperienza del comporre, sollevasse obiezioni contro il primo movimento del quartetto in fa diesis minore di Schönberg. L'immediato proseguimento del primo tema principale, nella viola, anticipa restando nella tonalità il motivo del secondo tema, ledendo in tal modo l'economia, che esige un serrato contrasto dal persistente dualismo tematico. Se però si pensa tutto il movimento nel suo insieme come attimo, allora la somiglianza assume senso in quanto anticipazione allusiva. Oppure: dal punto di vista della logica della strumentazione si potrebbe obiettare all'ultimo movimento della nona sinfonia di Mahler che per due volte consecutive nella ripresa della strofa principale la melodia di questa compare con il medesimo colore caratteristico, nell'assolo del corno, anziché essere sottoposta al principio della variazione timbrica. Tuttavia la prima volta questo suono è così penetrante, esemplare, che la musica non riesce a liberarsene, gli cede: così esso diventa qualcosa di giusto. La risposta alla concreta domanda estetica su perché un'opera venga detta a ragione bella, consiste nello svolgere casisticamente una tale logica che rifletta su se stessa. L'inconcludibilità empirica di riflessioni di questo genere non cambia niente dell'obiettività di ciò che sta davanti ai loro occhi. L'obiezione del sano buon senso, per cui il rigore monadologico della critica immanente e la pretesa categorica del giudizio estetico sarebbero incompatibili, poiché ogni norma oltrepasserebbe l'immanenza della compagine mentre quest'ultima senza norma resterebbe accidentale, perpetua quell'astratta separazione di universale e particolare che va in protesta nelle opere d'arte. Ciò in cui viene scorto il giusto o lo sbagliato di una creazione secondo la

sua propria misura, sono i momenti nei quali l'universalità si fa valere concretamente nella monade. In ciò che è in sé compaginato o che è reciprocamente incompatibile si trova qualcosa di universale, senza che lo si possa strappare alla configurazione specifica e ipostatizzare.

“Profondità”. Ciò che è ideologico, affermativo, nel concetto di opera d'arte riuscita ha il proprio correttivo nel fatto che non ci sono opere perfette. Se queste esistessero, sarebbe davvero possibile la conciliazione in mezzo all'inconciliato, al cui stadio l'arte appartiene. In esse l'arte supererebbe dialetticamente il suo proprio concetto; la svolta verso il fratto e il frammentario è in verità un tentativo di salvare l'arte smontando la pretesa che le opere siano ciò che non possono essere e che tuttavia devono voler essere; il frammento ha entrambi i momenti. Il rango di un'opera d'arte è definito essenzialmente dal suo consegnarsi o sottrarsi all'incompatibile. Anche nei momenti detti formali torna, in virtù del loro rapporto con l'incompatibile, il contenuto che la loro legge ha vinto. Tale dialettica nella forma costituisce la loro profondità; senza di essa la forma sarebbe davvero ciò che la ritiene la persona gretta, vuoto gioco. La profondità qui non è equiparabile all'abisso dell'interiorità soggettiva che si schiuderebbe nelle opere d'arte; piuttosto è una categoria obiettiva delle opere; le amene chiacchiere sulla superficialità derivata dalla profondità sono servili quanto i sacrosanti elogi della profondità. In creazioni superficiali la sintesi non interviene sui momenti eterogenei a cui si riferisce; l'una e gli altri scorrono accanto scollegati. Profonde sono le opere d'arte che né nascondono ciò che è divergente o contraddittorio né lo lasciano inappianato. Costringendolo alla manifestazione, che viene evinta da quanto è inappianato, esse incarnano la possibilità dell'appianamento. Il configurare gli antagonismi non li rimuove, non li concilia. Manifestandosi e determinando tutto il lavoro che li riguarda, essi diventano qualcosa di essenziale; diventando tematici nell'immagine estetica, la loro sostanzialità affiora tanto più plasticamente. Varie fasi storiche hanno certamente ammesso maggiori possibilità di conciliazione che non quella presente, che la rifiuta radicalmente. Tuttavia, in quanto integrazione non violenta di ciò che è divergente, l'opera d'arte trascende al tempo stesso gli antagonismi dell'esistenza senza illudere che essi non esistano più. La contraddizione più interna delle opere d'arte, quella più

minacciosa e feconda, è che esse sono inconcilianti a causa della conciliazione, benché comunque la loro costitutiva inconciliatività blocchi anche a loro stesse la conciliazione. Si incontrano però con la conoscenza nella loro funzione sintetica, nella congiunzione del non-congiunto.

Concetto di articolazione (II). Non si può dissociare dal rango, o qualità, di un'opera d'arte il criterio della sua articolazione. In generale le opere d'arte potrebbero valere tanto di più quanto più sono articolate: laddove non è rimasto nulla di morto, di non-formato; nessun campo che non sia stato percorso dal configurare. Quanto più profondamente questo se ne è impadronito, tanto più l'opera è riuscita. L'articolazione è il salvataggio della molteplicità nell'uno. Come istruzione per la prassi artistica, l'esigenza di essa significa esattamente che ogni specifica idea di forma deve essere spinta fino all'estremo. Anche quella del vago, contenutisticamente contraria alla chiarezza, per realizzarsi nell'opera d'arte ha bisogno della chiarezza più estrema del proprio prender forma, come ad esempio in Debussy. Essa non va confusa con un vanitoso gesticolare esaltato, sebbene l'irritazione nei confronti di ciò derivi più dalla paura che dalla coscienza critica. Ciò che continua a essere screditato come *style flamboyant* può essere assai adeguato, "oggettivo", secondo il criterio della cosa oggettiva che deve presentarsi. Anche laddove si aspira al moderato, all'inespressivo, all'imbrigliato, al mediocre, ciò va fatto con estrema energia; un'indecisa, mediocre medietà è cattiva quanto l'arlecchinata e l'eccitazione, che diventa esagerata perché sceglie mezzi inadeguati. Quanto più l'opera è articolata, tanto più da essa parla la sua concezione; la mimesi riceve soccorso dal polo opposto. Benché sulla categoria dell'articolazione, correlativamente al principio d'individuazione, si sia riflettuto solo in epoca più recente, essa ha un'autorità obiettivamente retroattiva anche sulle opere più vecchie: il loro rango non può essere isolato dal corso storico successivo. Molto del più vecchio deve cadere, perché lo schema l'ha dispensato dall'articolazione. *Prima facie* si potrebbe porre il principio di articolazione, in quanto relativo al modo di procedere, in analogia con la progrediente ragione soggettiva e trarlo su quel versante formale che viene confinato a momento dalla trattazione dialettica dell'arte. Un tale concetto di articolazione sarebbe troppo povero. Infatti essa non consiste semplicemente nella distinzione in

quanto mezzo dell'unità, ma nella realizzazione di quel qualcosa di distinto che secondo il detto di Hölderlin è buono⁸⁸. L'unità estetica riceve la propria dignità dal molteplice stesso. Essa rende giustizia all'eterogeneo. Ciò che delle opere d'arte conforta, antitesi della loro essenza immanente-disciplinare, poggia sulla loro ricchezza, per quanto asceticamente questa si nasconda; la pienezza le protegge dall'onta del rimasticare. Essa promette ciò che la realtà rifiuta, ma come uno dei momenti al di sotto della legge formale, non come qualcosa che l'opera porgerebbe. Quanto l'unità estetica sia a sua volta funzione del molteplice si mostra nel fatto che le creazioni che, per astratta ostilità nei confronti dell'unità, tentano di dissolversi nella molteplicità, perdono ciò per cui il distinto diventa effettivamente qualcosa di distinto. Opere del cambiamento assoluto, della molteplicità senza riferimento a un uno, diventano proprio per questo indifferenziate, monotone, un qualcosa di uniforme.

Sulla differenziazione del concetto di progresso. Il contenuto di verità delle opere d'arte, da cui in definitiva dipende il loro rango, è storico fin nell'intimo. Il suo rapporto con la storia non è relativo al punto che esso, e dunque il rango delle opere d'arte, vari davvero con il tempo. È vero che una tale variazione ha luogo: e opere d'arte di qualità, ad esempio, possono sfiorire a causa della storia. Ma non per questo il contenuto di verità, la qualità, cadono preda dello storicismo. La storia è immanente alle opere, non è un destino esterno, una valutazione mutevole. Il contenuto di verità diventa storico perché nell'opera si obietta la giusta coscienza. Questa coscienza non è un vago essere-nel-momento, un *καίρως*; ciò darebbe ragione al corso del mondo, che non è il dispiegamento della verità. Invece giusta coscienza significa, da quando è sorto il potenziale della libertà, la coscienza più progredita delle contraddizioni nell'orizzonte della loro possibile conciliazione. Criterio della coscienza più progredita è lo stato delle forze produttive nell'opera, a cui, nell'epoca del suo costitutivo essere oggetto di riflessione, appartiene anche la posizione che essa riveste socialmente. In quanto materializzazione della coscienza più progredita, che comporta la critica produttiva della condizione estetica ed extraestetica data di volta in volta, il contenuto di verità delle opere d'arte è storiografia inconscia, alleata con quel che fino a oggi continua a venire sconfitto. Ciò che è progredito, peraltro,

non è sempre così univoco come vorrebbe imporre lo slancio della moda; anche quest'ultimo necessita di una riflessione. La decisione su che cosa sia progredito deve tener conto dell'intero stato della teoria, non può esser presa in relazione a momenti isolati. A causa della propria dimensione artigianale tutta l'arte ha qualcosa del cieco fare. Questo frammento di spirito del tempo resta permanentemente sospetto di essere reazionario. Anche nell'arte quel che è operativo smussa la punta critica; in ciò trova il proprio limite la fiducia delle forze produttive tecniche nella propria identità con la coscienza più progredita. Nessun'opera moderna di rango, sia pure soggettiva e retrospettiva quanto al proprio contegno stilistico, può sottrarsi. A prescindere da quanto possano aver mirato a una restaurazione teologica, le opere di Anton Bruckner sono più di questa presunta intenzione. Esse diventano partecipi del contenuto di verità appunto perché, al di là di ogni impedimento, hanno fatto proprie le scoperte armoniche e di strumentazione del loro periodo; ciò che vorrebbero fosse qualcosa di eterno diventa sostanziale solo come moderno, e nella sua contraddizione con la modernità. Il rimbaudiano *il faut être absolument moderne*, a sua volta moderno, resta normativo. Poiché però l'arte ha il proprio nucleo temporale non nell'attualità del materiale, ma nella propria immanente formazione integrale, quella norma è rivolta, malgrado tutta la riflessività, a qualcosa che è in un certo senso inconscio, allo slancio, all'avversione per lo stantio. Il relativo strumento è assai prossimo a ciò che il conservatorismo culturale considera *anathema*, la moda. Questa ha la propria verità in quanto coscienza inconsapevole del nucleo temporale dell'arte, e ha diritto normativo nella misura in cui, a sua volta, non viene manipolata dall'amministrazione e dall'industria culturale, non viene separata dallo spirito oggettivo. Grandi artisti da Baudelaire in poi sono stati in combutta con la moda; laddove l'hanno denunciata sono stati smentiti dagli impulsi del loro stesso lavoro. Benché l'arte faccia resistenza alla moda quando questa vorrebbe livellarla eteronomamente, è però d'accordo con essa nell'istinto per il conto degli anni, nell'avversione al provincialismo, a quella subalternità da cui bisogna tenersi lontani, come recita l'unico concetto umanamente degno di livello artistico. Anche artisti come Richard Strauss, forse persino Monet, hanno perso in qualità quando, apparentemente contenti di se stessi e di quel che avevano conseguito, hanno perso la capacità dello slancio storico e del far

propri materiali più progrediti.

Il dispiegarsi delle forze produttive. Il moto soggettivo che registra ciò che è scaduto, tuttavia, è la manifestazione di qualcosa di obiettivo che accade dietro a ciò, del dispiegarsi delle forze produttive che l'arte ha intimamente in comune con la società a cui essa contemporaneamente si oppone con il suo proprio dispiegarsi. Quest'ultimo assume nell'arte un senso molteplice. È uno dei mezzi che si cristallizzano nella sua autarchia; inoltre è assorbimento di tecniche che nascono all'esterno dell'arte, socialmente, e che talvolta, in quanto estranee e antagonistiche, non le fruttano solo progressi; infine, anche nell'arte si sviluppano le forze produttive umane, ad esempio il differenziarsi soggettivo, sebbene tale progresso venga spesso accompagnato dall'ombra dell'involuzione in altre dimensioni. La coscienza progredita si accerta dello stato del materiale in cui la storia si sedimenta fino al momento in cui l'opera risponde; ma proprio in ciò essa è anche una critica trasformatrice del modo di procedere; essa si spinge all'aperto, al di là dello *status quo*. È irriducibile, in questa coscienza, il momento della spontaneità; in essa si specifica lo spirito del tempo, andando al di là della sua mera riproduzione. Ciò che non ripete meramente le procedure esistenti è però, a sua volta, prodotto storicamente, secondo quanto ha detto Marx per il quale ogni epoca risolve i compiti che le si pongono⁸⁹; in ciascuna epoca sembrano davvero crescere le forze produttive estetiche, i talenti, che come da una natura seconda reagiscono allo stato della tecnica e lo portano avanti in una sorta di mimesi secondaria; a tal punto le categorie che sono ritenute extratemporali, disposizioni naturali, sono mediate temporalmente: lo sguardo cinematografico come qualcosa di innato. La spontaneità viene garantita dal rapporto con il reale extraestetico: resistenza determinata ad esso attraverso adattamento. La spontaneità, che l'estetica tradizionale voleva esimere dal tempo intendendola come ciò che è creativo, è sia in sé temporale sia partecipe del tempo che si individua nel singolo; ciò le procura la possibilità di quanto è obiettivo nelle opere. Sull'irruzione della temporalità nelle opere si può convenire con il concetto di volontà artistica, sebbene esse siano ben poco riconducibili a un denominatore soggettivo quale si riscontra nell'idea di volontà. Come nel *Parsifal*, nelle opere d'arte, anche nelle cosiddette arti temporali, il tempo diventa spazio.

Il modificarsi delle opere. Il soggetto spontaneo, in forza di quel che accumula in sé non meno che per il proprio carattere razionale che si trasmette alla logicità delle opere d'arte, è qualcosa di universale, mentre, in quanto ciò che produce il qui e l'ora, è qualcosa di temporalmente particolare. Nella vecchia dottrina del genio ciò è stato registrato solo, a torto, ascrivendolo a un carisma. Questa coincidenza entra nelle opere d'arte. Con essa il soggetto diventa qualcosa di esteticamente obiettivo. È dunque obiettivamente, e non già solo in rapporto alla ricezione, che le opere si modificano: la forza addensata al loro interno continua a vivere. Malgrado ciò, non si deve comunque prescindere schematicamente dalla ricezione; Benjamin ha parlato una volta delle tracce che gli innumerevoli occhi degli osservatori hanno lasciato su vari quadri⁹⁰, e il detto di Goethe secondo cui sarebbe difficile giudicare ciò che una volta ha fatto grande effetto, indica qualcosa di più del mero rispetto dell'opinione stabilita. Il modificarsi delle opere non viene arrestato dal loro fissaggio, nella pietra o sulla tela, in testi letterari o musicali; anche se in tale fissaggio la volontà, come sempre miticamente parziale, svolge un certo ruolo nel bloccare le opere fuori dal tempo. Ciò che è fissato è segno, funzione, non è in sé; il processo tra esso e lo spirito è la storia delle opere. Essendo ogni opera parità, ciascuna può mettersi di nuovo in movimento. I momenti in parità sono inconciliabili l'uno con l'altro. Il dispiegarsi delle opere è il continuare a vivere della loro dinamica immanente. Ciò che le opere dicono attraverso la configurazione dei propri elementi significa in epoche diverse qualcosa di obiettivamente diverso, e ciò alla fine incide sul loro contenuto di verità. Le opere vogliono diventare ininterpretabili, vogliono ammutolire; spesso diventano scadenti; in generale il mutamento interno delle opere può forse implicare spesso un abbassarsi, una loro caduta nell'ideologia. C'è sempre meno di buono dal passato. La provvista di cultura si assottiglia: la neutralizzazione a provvista è l'aspetto esteriore della decadenza interiore delle opere. Il loro mutarsi storico si estende anche al piano formale. Benché oggi non sia più pensabile un'arte in senso forte che non accampi pretese al massimo livello, ciò ancora non è per essa garanzia di sopravvivenza. Viceversa, in opere che di per sé non nutrivano affatto le più grandi ambizioni diventano a volte visibili qualità che difficilmente possedevano a loro tempo e luogo. Claudius, Hebel, riescono a resistere di più di autori stimati, come Hebbel o il Flaubert di

Salammbô; la forma della parodia, che al livello formale inferiore prospera non male in confronto a quello superiore, codifica questo rapporto. I livelli vanno tenuti fermi e relativizzati.

Interpretazione, commento, critica. Benché le opere d'arte terminate diventino quel che sono solo perché il loro essere è un divenire, esse sono a loro volta rinviate a forme di cristallizzazione di tale processo: interpretazione, commento, critica. Queste forme non sono unite alle opere solo da coloro che si occupano di queste ultime, ma sono il luogo in cui si svolge il movimento storico delle opere in sé, e dunque forme dotate di legittimità propria. Esse sono al servizio del contenuto di verità delle opere in quanto qualcosa che oltrepassa queste ultime, e lo separano – compito della critica – dai momenti della sua non-verità. Per far sí che in esse il dispiegarsi delle opere riesca, quelle forme devono affinarsi fino a diventare filosofia. Dall'interno, nel movimento della configurazione immanente delle opere d'arte e nella dinamica del loro rapporto con il concetto di arte, si palesa alla fine quanto l'arte, a dispetto e a causa della propria essenza monadologica, sia un momento interno al movimento dello spirito e a quello socialmente reale. Il rapporto con l'arte passata, così come i limiti dell'appercepibilità di quest'ultima, risiedono nello stato attuale della coscienza sotto forma di qualcosa di superato dialetticamente in maniera positiva o negativa; tutto il resto non è che erudizione. Ogni coscienza inventariale del passato artistico è falsa. Solo a un'umanità liberata, conciliata, l'arte del passato si darà forse un giorno senza ignominia, senza l'abietto rancore per l'arte contemporanea, come risarcimento ai morti. Il contrario di una relazione genuina con quel che è storico delle opere in quanto loro contenuto peculiare, è sussumerle frettolosamente sotto la storia, imputarle a luoghi storici. A Zermatt il Cervino, immagine infantile della montagna assoluta, si presenta come se fosse l'unica montagna in tutto il mondo; sulla cresta del Gorn come parte di una catena immensa. Ma solo da Zermatt si può arrivare alla cresta del Gorn. Non diversamente stanno le cose guardando alle opere.

Storicità del contenuto di verità; il sublime in natura e in arte. L'interdipendenza di rango e storia non va concepita secondo l'ostinato *cliché* della volgare scienza dello spirito, per cui la storia sarebbe l'istanza che decide del rango. Così non si fa che

razionalizzare sul piano della filosofia della storia la propria incapacità, come se qui e ora non si potesse giudicare con fondamento. Una tale modestia non vale di più del pontificale giudice d'arte. Una neutralità prudente e simulata è pronta a piegarsi a opinioni dominanti. Il suo conformismo si estende anche al futuro. Essa confida nel corso dello spirito del mondo, in quella posterità per la quale ciò che è autentico non sarebbe perduto, benché lo spirito del mondo con il perdurare della signoria confermi e tramandi la vecchia non-verità. Grandi scoperte o riesumazioni che talvolta hanno luogo, come quelle di El Greco, Büchner, Lautréamont, hanno la propria forza esattamente nel fatto che il corso della storia come tale non soccorre affatto ciò che è buono. Anche se si guarda a opere d'arte di rilievo, al corso della storia come dice Benjamin bisogna fare il contropelo⁹¹, e nessuno sa dire che cosa di significativo nella storia dell'arte sia stato distrutto, oppure dimenticato così profondamente da non poter essere ritrovato, o anche talmente screditato da non poter nemmeno ricorrere in appello: raramente la violenza della realtà storica tollera revisioni anche solo spirituali. Tuttavia la concezione del giudizio della storia non è semplicemente senza valore. Da secoli abbondano esempi di incomprendimento dei contemporanei; la richiesta di qualcosa di nuovo e originale fin dalla fine del tradizionalismo feudale collide necessariamente con le concezioni di volta in volta correnti; tendenzialmente una ricezione contemporanea diventa sempre più difficile. Colpisce pur sempre quante poche opere d'arte di rango supremo siano state riportate alla luce persino nell'epoca dello storicismo, che pure ha frugato in tutto quello che era alla sua portata. Con riluttanza bisognerebbe poi confessare che le opere più celebri dei maestri più celebri, feticci nella società delle merci, sono tuttavia spesso, benché non sempre, superiori per qualità a quelle trascurate. Nel giudizio della storia il dominio in forma di opinione dominante si intreccia con la verità delle opere che si dispiega. In quanto antitesi alla società vigente, quest'ultima non si esaurisce nelle leggi di movimento di essa, ma ne ha una propria, contraria a quelle; e nella storia reale non cresce solo la repressione, ma anche il potenziale di libertà che è solidale con il contenuto di verità dell'arte. I meriti di un'opera, il suo livello formale, la sua compattezza interna, di solito sono riconoscibili solo quando il materiale è invecchiato o quando il *sensorium* ha perso sensibilità per i più vistosi contrassegni di

facciata. Beethoven ha probabilmente potuto essere udito come compositore solo dopo che l'aspetto titanico, suo effetto primario, è stato superato dagli effetti più estremi di autori più recenti come Berlioz. La superiorità dei grandi impressionisti su Gauguin è visibile solo da quando le innovazioni di quest'ultimo sono sbiadite al cospetto di quelle successive. Perché, però, la qualità si dispieghi storicamente, c'è bisogno non di essa soltanto, in sé, ma di ciò che ne consegue e che dà rilievo a quanto è più vecchio; forse sussiste addirittura una relazione tra la qualità e un processo di deperimento. A varie opere d'arte è insita la forza di infrangere il limite sociale che hanno raggiunto. Benché con l'eclatante impossibilità empirica del narrato abbiano violato l'accordo con i lettori di romanzi, gli scritti di Kafka sono diventati comprensibili a tutti proprio in virtù di tale violazione. L'idea, strombazzata all'unisono da occidentali e stalinisti, dell'incomprensibilità della nuova arte, è descrittivamente assai giusta; è sbagliata perché tratta la ricezione come grandezza fissa trascurando le ingerenze nella coscienza di cui sono capaci opere inconciliabili. Nel mondo amministrato la forma adeguata in cui le opere d'arte vengono recepite è quella della comunicazione dell'incomunicabile, la forzatura della coscienza reificata. Le opere in cui la configurazione estetica, sotto la pressione del contenuto di verità, trascende se stessa, occupano il posto a cui si riferiva un tempo il concetto del sublime. In esse spirito e materiale si allontanano tra loro nello sforzo di diventare uno. Il loro spirito esperisce se stesso come qualcosa di non rappresentabile sensibilmente; il loro materiale, ciò a cui sono legate al di fuori del loro *confinium*, esperisce se stesso come inconciliabile con la loro idea di unità dell'opera. Il concetto di opera d'arte è ormai così poco adeguato a Kafka quanto lo è sempre stato quello di religiosità. Il materiale – come dice Benjamin, soprattutto il linguaggio – diventa spoglio, nudamente visibile; lo spirito riceve da esso la qualità di un'astrattezza seconda. La dottrina kantiana del sentimento del sublime descrive assai bene un'arte che in sé trema nel sospendersi in funzione del contenuto di verità che non appare, senza tuttavia cancellare, in quanto arte, il proprio carattere d'apparenza. All'invasione del sublime nell'arte ha contribuito un tempo il concetto di natura proprio dell'illuminismo. Con la critica del mondo delle forme assolutistico, che tabuizzava la natura in quanto impetuosa, rozza, plebea, nella pratica artistica è penetrato, nel corso del complessivo movimento europeo verso la

fine del XVIII secolo, quel che Kant aveva riservato come sublime alla natura e quel che entrava in conflitto crescente con il gusto. Lo scatenamento dell'elementare ha coinciso con l'emancipazione del soggetto e dunque con l'autocoscienza dello spirito. Ciò spiritualizza l'arte in quanto natura. Lo spirito dell'arte è autoriflessione relativa a quanto in esso vi è di naturale. Quanto più l'arte accoglie in sé qualcosa di non-identico, qualcosa di immediatamente contrapposto allo spirito, tanto più deve spiritualizzarsi. Dall'altro lato, la spiritualizzazione ha di per sé procurato all'arte ciò che, non piacevole ai sensi e repellente, prima per essa era tabù; il sensualmente spiacevole ha affinità con lo spirito. L'emancipazione del soggetto nell'arte è quella dell'autonomia che è propria di essa; se è priva di riguardo per chi recepisce, la facciata sensibile diventa per essa ancor più indifferente. Questa si trasforma in una funzione del contenuto. Esso si fortifica per mezzo di ciò che non è già socialmente approvato e preformato. Non grazie alle idee che dichiarerebbe l'arte si spiritualizza, ma grazie a quanto è elementare. Ciò è quel qualcosa di privo di intenzioni che lo spirito riesce ad accogliere in sé; la dialettica tra i due è il contenuto di verità. La spiritualità estetica da sempre è andata d'accordo meglio con il "*fauve*", con il selvaggio, che non con ciò che è culturalmente occupato. Essendo qualcosa di spiritualizzato, l'opera d'arte diventa in sé quel che di solito le si è attribuito come effetto su uno spirito altro, ovvero catarsi, sublimazione della natura. Il sublime, che Kant ha riservato alla natura, dopo di lui è diventato il costituente storico dell'arte stessa. Il sublime traccia la linea di demarcazione rispetto a quel che più tardi si è chiamato artigianato artistico. L'idea kantiana dell'arte era nascostamente quella di qualcosa che sta a servizio. L'arte diventa umana nel momento in cui si licenzia dal servizio. La sua umanità è incompatibile con qualunque ideologia del servizio all'uomo. Essa si mantiene fedele agli uomini solo grazie all'inumanità nei loro confronti.

Sublime e gioco. Una volta trapiantata nell'arte, la determinazione kantiana del sublime viene spinta al di là di sé. Secondo essa lo spirito, nella propria impotenza empirica di fronte alla natura, esperisce ciò che di sé è intelligibile in quanto sottratto a quest'ultima. Poiché tuttavia il sublime deve poter essere sentito al cospetto della natura, la natura diventa, conformemente alla teoria soggettiva della costituzione, a sua volta sublime, e l'autoriflessione

per quel che riguarda il suo sublime anticipa qualcosa della conciliazione con essa. La natura, non più oppressa dallo spirito, si libera dalla scellerata connessione di naturalezza e sovranità soggettiva. Tale emancipazione sarebbe il ritorno della natura, e questa, immagine rovesciata della pura esistenza, è il sublime. Nei tratti padronali che sono iscritti nella sua potenza e grandezza, esso parla contro il dominio. A ciò si avvicina il detto di Schiller per cui l'uomo sarebbe interamente uomo solo là dove gioca; con il compiersi della propria sovranità, egli lascia al di sotto di sé la signoria dello scopo di quest'ultima. Quanto più ermeticamente la realtà empirica si chiude a ciò, tanto più l'arte si contrae nel momento del sublime; in senso benevolo, dopo il crollo della bellezza formale, nel corso di tutta la modernità tra le idee estetiche tradizionali è rimasta solo la sua. Anche la *hybris* della religione artistica, dell'autoinnalzamento dell'arte ad assoluto, ha un proprio momento di verità nell'allergia per il non sublime nell'arte, per quel gioco che lascia perdere la sovranità dello spirito. Ciò che in Kierkegaard, soggettivisticamente, si chiama serietà estetica, eredità del sublime, è il capovolgimento delle opere in qualcosa di vero in virtù del loro contenuto. L'ascendenza del sublime coincide con il costringere l'arte a non ignorare le contraddizioni principali, ma a combatterle in sé fino in fondo; la conciliazione per loro non è il risultato del conflitto; è ancora unicamente il fatto che esso trova un linguaggio. Ma con ciò il sublime diventa latente. L'arte, che sollecita un contenuto di verità in cui rientra ciò che delle contraddizioni non è appianato, non è padrona di quella positività della negazione che animava il concetto tradizionale del sublime come qualcosa di infinito che è presente. A ciò corrisponde il tramonto delle categorie del gioco. Ancora nel XIX secolo una celebre teoria classicistica definisce la musica, contro Wagner, come gioco di forme mosse che risuonano; si è sottolineata spesso la somiglianza dei decorsi musicali con quelli ottici del caleidoscopio, una malinconica invenzione del Biedermeier. Non c'è bisogno di negare questa somiglianza per fede nella cultura: i fronti su cui crolla la musica sinfonica, come quella mahleriana, hanno il proprio fedele analogo negli stati del caleidoscopio, in cui una serie di immagini che variano leggermente frana e una costellazione qualitativamente mutata diventa visibile. Solo che nella musica ciò che vi è di concettualmente indeterminato, il suo variare, la sua articolazione, è estremamente determinato dai suoi propri mezzi, e

nella totalità delle determinazioni che dà a se stessa essa acquisisce il contenuto che il concetto di gioco di forme ignora. Quel che si presenta come sublime suona vuoto, quel che gioca instancabilmente regredisce allo sciocco da cui deriva. Peraltro con la dinamizzazione dell'arte, con la sua determinazione immanente come un fare, cresce nascostamente anche il suo carattere di gioco; la più significativa opera per orchestra di Debussy si è chiamata, mezzo secolo prima di Beckett, *Jeux*. La critica di profondità e serietà, un tempo rivolta contro la superbia dell'interiorità provinciale, ormai è ideologia non meno di quella, giustificazione del fattivo e inconsapevole diventar partecipi, dell'attività fine a se stessa. Indubbiamente, alla fine il sublime si capovolge nel proprio contrario. Di fronte a opere d'arte concrete forse non è più affatto possibile parlare di sublime senza le ciance della religione della cultura, e ciò dipende dalla dinamica della categoria stessa. Il principio secondo cui dal sublime al ridicolo ci sarebbe solo un passo, la storia l'ha eguagliato, l'ha portato a compimento con tutto il proprio orrore, nello stesso senso in cui l'ha espresso Napoleone quando la sua fortuna è cambiata. A suo tempo quel principio si riferiva a uno stile grandioso, a una recitazione patetica, che, per la sproporzione tra la propria pretesa e il suo possibile soddisfacimento, susciterebbe comicità, per lo più perché s'insinua qualcosa di pedestre. Ma ciò che viene preso di mira in questi passi falsi si verifica anche nel concetto di sublime. Sublime dovrebbe essere la grandezza dell'uomo in quanto qualcosa di spirituale e in quanto dominatore della natura. Ma se l'esperienza del sublime dimostra di essere l'autocoscienza che l'uomo ha della propria naturalità, allora la struttura della categoria del sublime cambia. Anche nella versione kantiana essa era tinta della nullità dell'uomo; in essa, nella caducità del singolo essere empirico, avrebbe dovuto schiudersi l'eternità della sua determinazione universale, lo spirito. Se però lo spirito stesso viene ricondotto alla sua misura naturale, l'annientamento dell'individuo non viene più superato dialetticamente al suo interno in maniera positiva. Con il trionfo dell'intelligibile nel singolo, che spiritualmente tien testa alla morte, quest'ultimo alza la cresta come se lui, portatore dello spirito, fosse nonostante tutto assoluto. Ciò lo consegna alla comicità. Anche del tragico l'arte d'avanguardia scrive la commedia, sublime e gioco convergono. Il sublime segna l'immediata occupazione dell'opera d'arte da parte della teologia; questa rivendica il senso

dell'esistenza, un'ultima volta, in forza del declino di esso. Contro il verdetto su ciò l'arte da sola non può nulla. Qualcosa nella costruzione kantiana del sublime resiste all'obiezione secondo cui egli l'avrebbe riservato al sentimento della natura solo perché non aveva ancora fatto esperienza della grande arte soggettiva.

Inconsapevolmente la sua dottrina esprime come il sublime non sia compatibile con il carattere d'apparenza dell'arte; in maniera forse analoga a come Haydn ha reagito a Beethoven, che chiamava il gran mogul. Quando l'arte borghese ha allungato le mani sul sublime e ha preso in tal modo consapevolezza di se stessa, le era già iscritto il movimento del sublime verso la propria negazione. La teologia a sua volta è restia alla propria integrazione estetica. Il sublime come apparenza ha davvero una sua contraddittorietà e contribuisce alla neutralizzazione della verità; la *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj ha accusato di ciò l'arte. Del resto, contro l'estetica soggettiva del sentimento depone il fatto che i sentimenti su cui essa si basa sarebbero apparenza. Non quelli lo sono, essi sono reali; l'apparenza riguarda le creazioni estetiche. L'ascesi di Kant nei confronti del sublime estetico anticipa obiettivamente la critica del classicismo eroico e dell'arte in senso forte che ne è derivata.

Avendo però posto il sublime nella grandezza schiacciante, nell'antitesi di potenza e impotenza, egli ne ha affermato senza remore l'indubbia complicità con il dominio. Di essa l'arte si deve vergognare, e deve capovolgere quel qualcosa di durevole che ha rivendicato l'idea del sublime. Già a Kant non è sfuggito affatto che sublime non era la grandezza quantitativa in quanto tale: con profonda ragione egli ha definito il concetto di sublime parlando della resistenza dello spirito alla potenza superiore. Il sentimento del sublime non riguarda immediatamente ciò che si manifesta; le alte montagne parlano come immagini di uno spazio liberato da quanto lo incatena, lo restringe, e del possibile prendervi parte, non perché opprimono. Eredità del sublime è la negatività non attenuata, nuda e priva di apparenza, come era stata promessa a suo tempo dall'apparenza del sublime. Ciò è però al tempo stesso eredità del comico, che in precedenza si nutrive del sentimento di ciò che è piccolo, che si pavoneggia e che è insignificante, e per lo più interveniva in favore del dominio istituito. Ciò che è senza valore è comico per la pretesa di rilevanza che annuncia con la propria mera esistenza e con cui si schiera dalla parte dell'avversario; altrettanto privo di valore è però a sua volta

diventato, una volta capito, l'avversario, la potenza e la grandezza. Tragico e comico tramontano nella nuova arte e, in quanto tramontanti, sopravvivono al suo interno.

Universale e particolare.

Nominalismo e declino dei generi. Ciò che è successo alle categorie del tragico e del comico testimonia il declino dei generi estetici in quanto generi. L'arte è inserita nel processo complessivo del nominalismo avanzante, da quando l'*ordo* medievale è stato fatto saltare. Nessun universale le è più concesso in tipi, e quelli più vecchi vengono presi da questo vortice. L'esperienza di Croce sul piano della critica d'arte, secondo cui, come si dice in inglese, ogni opera andrebbe giudicata *on its own merits*, ha portato tale tendenza storica all'interno dell'estetica teoretica. Forse mai un'opera d'arte che conta ha corrisposto del tutto al proprio genere. Bach, da cui si sono desunte le regole scolastiche della fuga, non ha mai scritto un tempo intermedio secondo il modello della sequenza nel doppio contrappunto, e la coercizione a deviare da un modello meccanico è stata alla fine incorporata anche nelle regole da conservatorio. Il nominalismo estetico è stata la conseguenza, non colta da Hegel, della dottrina hegeliana del primato dei gradi dialettici sulla totalità astratta. Ma la tardiva conclusione crociana annacqua la dialettica poiché, insieme ai generi, annulla il momento dell'universalità invece di superarlo davvero dialetticamente. Ciò è in linea con la tendenza complessiva di Croce ad adattare il riscoperto Hegel allo spirito del proprio tempo mediante una dottrina evoluzionistica più o meno positivista. Come le arti in quanto tali non scompaiono nell'arte senza lasciar traccia, così i generi e le forme non scompaiono in ogni singola arte. Indubbiamente la tragedia attica era anche il precipitato di qualcosa di universale come la conciliazione del mito. La grande arte autonoma è sorta in accordo con l'emancipazione dello spirito e tanto poco priva dell'elemento dell'universale quanto quest'ultimo. Ma il *principium individuationis*, che implica l'istanza di quanto è esteticamente particolare, è non solo universale di per sé in quanto principio, bensì inerente al soggetto che si libera. Ciò che di esso è universale, lo spirito, in base al proprio senso non è al di là dei singoli individuali che lo veicolano. Il *χωρισμός* di soggetto e individuo appartiene a un grado di riflessione filosofica piuttosto tardo, ideato per innalzare il

soggetto nell'assoluto. Il momento sostanziale dei generi e delle forme risiede nei bisogni storici dei loro materiali. Così la fuga è legata a rapporti tonali; e la tonalità, giunta al potere assoluto dopo l'accantonamento della modalità, per così dire esige che essa sia nella prassi imitativa il *telos* di quest'ultima. Procedimenti specifici come la risposta reale o tonale al tema di una fuga sono sensati in musica propriamente solo quando la polifonia tradizionale si trova innanzi al nuovo compito di superare dialetticamente la forza di gravità omofona della tonalità, sia integrando la tonalità nello spazio polifonico sia introducendo il pensiero graduale di contrappunto e armonia. Tutte le peculiarità della forma della fuga potrebbero venir desunte da tale necessità, di cui i compositori non sono affatto consapevoli. La fuga è la forma di organizzazione della polifonia diventata modale e completamente razionalizzata; per questo va al di là delle proprie realizzazioni particolari e tuttavia non sussiste senza di esse. Perciò anche l'emancipazione dallo schema di solito è predelineata in quest'ultimo. Se la tonalità non è più vincolante, le categorie fondamentali della fuga, come la distinzione di *dux* e *comes*, la struttura standardizzata della risposta, in modo totale l'elemento a ritornello che serve al ritorno della tonalità principale, diventano prive di funzione, tecnicamente scorrette. Se da un lato il bisogno d'espressione differenziato e dinamizzato dei singoli compositori non richiede più la fuga, che del resto era molto più differenziata di quel che non sembri alla coscienza della libertà, dall'altro è la fuga a esser diventata impossibile obiettivamente, come forma. Chi tuttavia utilizza questa forma rapidamente arcaicizzante, la deve "costruire da capo a fondo", deve far emergere la sua nuda idea invece della sua concrezione; qualcosa di analogo vale per altre forme. La costruzione della forma già data diventa però un come se, e contribuisce alla sua distruzione. La tendenza storica ha a sua volta il momento dell'universale. Le fughe sono diventate catene solo storicamente. Le forme agiscono talvolta ispirando. Il lavoro totale sul piano dei motivi, e con ciò la concreta formazione integrale della musica, aveva come presupposto l'universalità della forma della fuga. Anche il *Figaro* non sarebbe mai diventato quel che è, se la sua musica non avesse cercato a tentoni ciò che il dramma musicale richiede, e questo implica la domanda su che cosa sia il dramma musicale. E il fatto che Schönberg, intenzionalmente o meno, porti avanti la riflessione di Beethoven su come scrivere

quartetti nel modo giusto, ha condotto a quell'espansione del contrappunto che poi ha messo sottosopra il materiale musicale nel suo complesso. La fama dell'artista come creatore gli fa torto, perché relega a scoperta arbitraria ciò che non lo è. Chi crea forme autentiche le soddisfa. – L'idea di Croce, che ha spazzato via un residuo di scolastica e di razionalismo antiquato, è stata seguita dalle opere; questo classicista l'avrebbe approvato tanto poco quanto il suo maestro Hegel. La coercizione al nominalismo non prende però le mosse dalla riflessione, ma dalla successione delle opere, ossia da qualcosa di universale che è proprio dell'arte. Da tempi immemorabili questa ha cercato di salvare il particolare; la progressiva particolarizzazione le è stata immanente. Da sempre le opere riuscite sono state quelle in cui la specificazione è progredita nel migliore dei modi. I concetti estetici universali di genere, che si sono sempre istituiti come normativi, sono sempre stati macchiati dalla riflessione didattica, che sperava di gestire la qualità mediata dalla particolarizzazione riportando opere di rilievo a delle unità di contrassegni che poi fungevano da criterio, benché non fossero state necessariamente l'essenziale delle opere. Il genere immagazzina in sé l'autenticità delle singole creazioni. Tuttavia la tendenza al nominalismo non è semplicemente identica al dispiegarsi dell'arte verso il proprio concetto ostile al concetto. La dialettica di universale e particolare non abolisce, però, la loro differenza, come fa il torbido concetto di simbolo. Il *principium individuationis* nell'arte, il suo nominalismo immanente, è una direttiva, non uno stato di cose riscontrabile. Essa non promuove meramente la particolarizzazione e quindi la radicale formazione integrale delle singole opere. Allineando le universalità a cui le opere si orientavano, cancella al tempo stesso la linea di demarcazione rispetto all'informe, rozza empiria, minacciando la formazione integrale delle opere non meno di quanto la faccia nascere. L'ascesa del romanzo nell'epoca borghese, forma nominalistica e pertanto paradossale *par excellence*, è prototipica al riguardo; tutta la perdita di autenticità dell'arte nuova risale a ciò. Il rapporto di universale e particolare non è così semplice come suggerisce la tendenza nominalistica, neanche così triviale come suggerisce la dottrina dell'estetica tradizionale secondo cui l'universale dovrebbe particolarizzarsi. La disgiunzione categorica di nominalismo e universalismo non ha valore. È vero sia ciò che il vergognosamente dimenticato August Halm sottolineava nella musica, l'esistenza e la

teleologia di generi e tipi obiettivi, sia che su di essi non si può fare affidamento, che li si deve attaccare per fargli conservare il loro momento sostanziale. Nella storia delle forme, la soggettività che le ha prodotte si capovolge qualitativamente e scompare in quelle. Come è certo che Bach ha prodotto la forma della fuga partendo da spunti dei suoi predecessori; come è certo che essa è un suo prodotto soggettivo e propriamente come forma è ammutolita dopo di lui, altrettanto è certo che il processo in cui egli l'ha generata è stato anche obiettivamente determinato, eliminazione di ciò che era incompiutamente rudimentale, allo stato grezzo. Ciò che egli ha realizzato ha tratto la conseguenza di quanto, in maniera discorde, era in attesa e costituiva una sfida nelle vecchie canzoni e nei vecchi ricercatori. I generi non sono meno dialettici del particolare. Nati e transitori, essi tuttavia hanno qualcosa in comune con le idee platoniche. Quanto più sono autentiche, tanto più le opere seguono qualcosa che si esige obiettivamente, la concordanza della cosa oggettiva, e questa è sempre universale. La forza del soggetto consiste nella *methexis* a ciò, non nel mero dar notizia di sé. Le forme predominano sul soggetto fino a quando la concordanza delle creazioni non coincide più con esse. Il soggetto le fa saltare in aria in funzione della concordanza, per obiettività. La singola opera non ha reso giustizia ai generi sussumendosi ad essi, ma attraverso il conflitto in cui essa a lungo li ha difesi, poi li ha prodotti da sé, infine li ha eliminati. Quanto più è specifica, tanto più l'opera realizza fedelmente il proprio tipo: il principio dialettico secondo cui il particolare sarebbe l'universale, ha il proprio modello nell'arte. In Kant per la prima volta si mira a ciò, e già depotenziandolo. In veste di teleologia la ragione agisce in lui nell'estetica come ragione totale, che pone identità. Puramente prodotta, l'opera d'arte per Kant alla fine non conosce proprio nulla di non-identico. La sua conformità a scopi, tabuizzata nella conoscenza discorsiva in quanto irraggiungibile per il soggetto dalla filosofia trascendentale, diventa per quest'ultima per così dire maneggiabile nell'arte. L'universalità nel particolare è descritta come qualcosa di prestabilito; viene sfruttato il concetto di genio per garantirla; davvero esplicita essa non lo diventa. L'individuazione allontana, nel senso elementare della parola, l'arte innanzitutto dall'universale. Il fatto che questa debba individuarsi a *fond perdu* rende l'universalità problematica; Kant se ne è accorto. Se si suppone che sia pianamente possibile, essa fallisce in anticipo;

se viene buttata via per essere conquistata, non è affatto detto che torni; essa è perduta nel caso in cui l'individuato non si trasformi nell'universale per conto proprio, senza *deus ex machina*. La sola via che resta aperta alle opere d'arte quale via della loro riuscita, è al tempo stesso quella di una progressiva impossibilità. Se da un lato da tempo non aiuta più il ricorso all'universale già dato dei generi, dall'altro il radicalmente particolare si avvicina all'orlo della contingenza e dell'indifferenza assoluta, e nessun elemento intermedio provvede al bilanciamento.

Sull'estetica dei generi dell'antichità. Nell'antichità la concezione ontologica dell'arte, a cui risale quella dell'estetica dei generi, andava insieme al pragmatismo estetico in una maniera ormai irripetibile. In Platone l'arte, come si sa, guardata di traverso viene valutata quanto alla sua presunta utilità nella politica dello Stato. Quella aristotelica è rimasta un'estetica dell'effetto, peraltro borghesemente più illuminata e umanizzata in quanto essa ricerca l'effetto dell'arte nelle passioni dei singoli, conformemente alle tendenze ellenistiche alla privatizzazione. Gli effetti postulati da entrambi forse sono stati già allora fittizi. Tuttavia l'alleanza tra estetica dei generi e pragmatismo non è così assurda come appare al primo sguardo. Ben presto il convenzionalismo, in agguato in ogni ontologia, ha voluto scendere a patti con il pragmatismo in quanto determinazione funzionale universale; il *principium individuationis* è contrario non solo ai generi, ma anche alla sussunzione sotto la prassi lì per lì dominante. Lo sprofondarsi nell'opera singola, contrario ai generi, conduce all'immanente legalità di quest'ultima. Le opere diventano monadi; ciò le sottrae all'effetto disciplinare rivolto all'esterno. Quando la disciplina delle opere, che esse hanno praticato o appoggiato, diventa la loro propria conformità a leggi, esse perdono i propri tratti crudamente autoritari nei confronti degli uomini. Disposizione d'animo autoritaria e accentuazione di generi il più possibile puri e non mescolati vanno molto d'accordo: una concrezione non regolamentata appare al pensiero autoritario macchiata, impura; la teoria della «*Authoritarian Personality*» ha registrato ciò come *intolerance of ambiguity*, indisconoscibile in ogni arte e società gerarchica. Che peraltro il concetto di pragmatismo possa essere applicato all'antichità senza travisamenti, è una questione aperta. Come dottrina della misurabilità di creazioni spirituali per quel che riguarda il loro effetto reale, esso presuppone

quella rottura tra esterno e interno, tra individuo e collettività, che l'antichità ha tracciato solo a poco a poco e mai così nettamente come il mondo borghese; le norme collettive non avevano affatto lo stesso valore posizionale che hanno nella modernità. Tuttavia oggi già riappare maggiore la tentazione di enfatizzare sul piano della filosofia della storia le divergenze tra teoremi cronologicamente assai lontani l'uno dall'altro, senza preoccuparsi dell'invarianza dei loro tratti connessi al dominio. La complicità con questi ultimi dei giudizi di Platone sull'arte è così evidente che c'è bisogno di un *entêtement* ontologico per eliminarla con l'interpretazione, asserendo che tutto ciò sarebbe stato inteso in modo completamente diverso.

Sulla filosofia della storia delle convenzioni. Il progressivo nominalismo filosofico ha liquidato gli *universalia* molto tempo prima che all'arte i generi e la loro pretesa apparissero poste e caduche convenzioni, apparissero morti e stereotipati. L'estetica dei generi si è affermata anche nell'epoca nominalistica, attraversando l'idealismo tedesco, certo non solo grazie all'autorità di Aristotele. L'idea dell'arte come sfera speciale irrazionale, in cui viene relegato tutto ciò che cade al di fuori dello scientismo, può aver contribuito a tale anacronismo; ancora più probabile è che solo con l'aiuto dei concetti di genere la riflessione teoretica abbia creduto di poter evitare un relativismo estetico che agli occhi di una concezione non dialettica è unito all'individuazione radicale. Le convenzioni stesse allettano – *prix du progrès* – una volta esautorate. Paiono copie di quell'autenticità di cui l'arte dubita, senza però essere vincolanti per quest'ultima; il fatto che non possano venir prese sul serio diventa surrogato di un'irraggiungibile serenità; in essa, appositamente chiamata in causa, si rifugia il momento esteticamente declinante del gioco. Diventate prive di funzione, le convenzioni fungono da maschere. Queste ultime, però, sono tra gli antenati dell'arte; ogni opera, nell'irrigidimento che la rende un'opera, ricorda qualcosa della maschera. Le convenzioni chiamate in causa e deformate sono un pezzo di illuminismo, in quanto purificano le maschere magiche ripetendole per gioco; peraltro sono quasi sempre inclini a porsi positivamente e ad integrare l'arte nel suo tratto repressivo. Del resto convenzioni e generi non hanno solo assecondato la società; alcuni, come il *topos* della serva padrona, erano senz'altro già ribellione sdrammatizzata. Nel complesso, la distanza dell'arte dalla cruda empiria nella quale essa ha acquisito autonomia non si

sarebbe potuta ottenere senza convenzioni; nessuno potrebbe fraintendere naturalisticamente la *Commedia dell'arte*⁹². Benché essa abbia potuto prosperare solo in una società ancora chiusa, quest'ultima ha fornito le condizioni grazie alle quali l'arte, nei confronti dell'esistenza, è entrata in quella resistenza da cui si traveste la sua resistenza sociale. Lo *pseudos* della difesa di Nietzsche delle convenzioni, nata dall'indomita resistenza contro il corso del nominalismo e dal risentimento contro il progresso della dominazione estetica del materiale, è consistito nel suo interpretare erroneamente le convenzioni in maniera letterale, in base al semplice senso della parola, come patto, come qualcosa di fatto arbitrariamente e di abbandonato all'arbitrio. Essendogli sfuggita la sedimentata costrizione storica alle convenzioni, imputate al puro gioco, egli ha potuto sia minimizzarle sia difenderle con la mossa del *justament*. In tal modo il suo ingegno, in anticipo per raffinatezza a tutti i contemporanei, è stato imprigionato nel confino della reazione estetica, e alla fine egli non è più stato in grado di distinguere i livelli formali. Il postulato del particolare ha il momento negativo di giovare alla riduzione della distanza estetica e in tal modo di scendere a patti con quanto è vigente; ciò che in esso ha scandalizzato perché volgare, non soltanto ferisce la gerarchia sociale, ma anche è conforme al compromesso dell'arte con il barbarico estraneo all'arte. Essendo diventate leggi formali delle creazioni, le convenzioni hanno rafforzato nell'intimo queste ultime e le hanno rese restie all'imitazione della vita esterna. Le convenzioni contengono qualcosa di esteriore ed eterogeneo al soggetto, ma ricordano a quest'ultimo i suoi limiti, l'*ineffabile* della sua casualità. Quanto più il soggetto si rafforza e quanto più, in maniera complementare, perdono di vincolatezza le categorie ordinatrici sociali e quelle spirituali da esse derivate, tanto meno è possibile bilanciare tra il soggetto e le convenzioni. Al crollo delle convenzioni porta la crescente frattura tra interno ed esterno. Se poi il soggetto scisso pone liberamente per conto proprio le convenzioni, la contraddizione le degrada a mera istituzione: in quanto scelte o decretate esse non concedono quel che il soggetto si attende da loro. Ciò che più tardi nelle opere d'arte è emerso come qualità specifica, come qualcosa di inconfondibile e insostituibile di ogni singola creazione, ed è diventato quel che è rilevante, è stato deviazione dal genere, finché non si è capovolto nella nuova qualità; quest'ultima è mediata attraverso il genere. Il fatto che per

l'arte i momenti universali siano indispensabili nella stessa misura in cui essa vi si oppone, va capito a partire dalla paralinguisticità di essa. Infatti il linguaggio è nemico del particolare e tuttavia è volto al suo salvataggio. Esso possiede il particolare mediato dall'universalità e nella costellazione dell'universale, ma rende giustizia ai propri *universalia* solo quando essi non diventano rigidi, affini all'apparenza del proprio essere-in-sé, ma si concentrano all'estremo su ciò che è da esprimere specificamente. Gli *universalia* del linguaggio acquisiscono la propria verità grazie a un processo che va nella direzione a loro contraria. «Ogni influenza salutare, sí, ogni influenza della scrittura che non sia profondamente distruttiva riposa sul suo mistero (della parola, del linguaggio). Per quanto siano diverse le forme in cui il linguaggio può rivelarsi efficace, esso non lo diventa comunicando contenuti, ma solo dischiudendo nel modo piú puro la sua dignità e la sua essenza. E se prescindo, qui, da altre forme di efficacia (diverse dalla poesia e dalla profezia), vedo continuamente che la purissima eliminazione dell'indicibile nel linguaggio è la forma che ci è data e per noi piú naturale, per agire all'interno del linguaggio e in questo senso attraverso di esso. Questa eliminazione dell'indicibile mi pare coincidere esattamente con il modo di scrivere davvero oggettivo, sobrio e spoglio, e delineare la relazione fra conoscenza e azione appunto all'interno della magia linguistica. Il mio concetto di stile e di modo di scrivere oggettivo e insieme altamente politico è questo: condurre a ciò che è negato alla parola; solo dove si schiude questa sfera di ciò che è senza parola nel suo potere indicibilmente puro, può scoccare la scintilla magica fra la parola e l'azione movente, in cui l'unità dei due è pari a quella reale. Solo l'intensivo indirizzarsi delle parole al nocciolo del piú profondo ammutolire raggiunge la vera efficacia. Non credo che la parola sia piú lontana dal divino dell'agire "reale", dunque è capace di portare nel divino solo attraverso se stessa e la propria purezza; presa come mezzo fiorisce parassitariamente»⁹³. Ciò che Benjamin chiama eliminazione dell'indicibile non è altro che la concentrazione del linguaggio sul particolare, la rinuncia a porre immediatamente i propri *universalia* come verità metafisica. La tensione dialettica tra la metafisica del linguaggio di Benjamin, estremamente obiettivistica e dunque universalistica, e una formulazione che coincide quasi alla lettera con quella diventata celebre di Wittgenstein, del resto pubblicata solo cinque anni piú tardi e ignota a Benjamin, è trasferibile all'arte, con l'aggiunta,

peraltro decisiva, che l'ascesi ontologica del linguaggio è l'unica via per dire nondimeno l'indicibile. Nell'arte gli *universalia* sono quanto mai forti laddove essa si avvicina di più al linguaggio: dice qualcosa che, nel venir detto, oltrepassa il proprio qui e ora; tale trascendenza riesce però all'arte solo in virtù della sua tendenza alla particolarizzazione radicale; grazie al fatto che essa non dice nulla se non ciò che può dire in forza della propria formazione integrale, nel processo immanente. Il momento paralinguistico dell'arte è quanto di essa è mimetico; essa diventa universalmente eloquente unicamente nel moto specifico, lontano dall'universale. Il paradosso per cui l'arte dice ciò e tuttavia non lo dice, ha a fondamento il fatto che quel qualcosa di mimetico attraverso cui essa lo dice al tempo stesso si oppone, in quanto opaco e particolare, al dire.

Sul concetto di stile. Le convenzioni nello stato del loro equilibrio, per quanto instabile, con il soggetto, si chiamano stile. Il relativo concetto si riferisce tanto all'ampio momento grazie a cui l'arte diventa linguaggio – l'insieme di tutto il linguaggio presente nell'arte è il suo stile –, quanto a ciò che frena, che in qualche modo andrebbe ancora d'accordo con la particolarizzazione. Il tanto deplorato declino gli stili l'hanno incontrato quando è stato possibile riconoscere che tale pace è un'illusione. Bisogna lamentarsi non del fatto che l'arte abbia rinunciato agli stili, ma del fatto che in balia della loro autorità essa abbia simulato stili; tutta la mancanza di stile del XIX secolo mette capo a ciò. Obiettivamente il lutto per la perdita dello stile, che peraltro il più delle volte non è che debolezza nell'individuazione, dipende dal fatto che, dopo il crollo della vincolatezza collettiva dell'arte, ovvero della sua apparenza – poiché l'universalità dell'arte ha sempre avuto carattere di classe ed è stata dunque particolare –, le opere non sono state plasmate completamente in maniera radicale così come le prime automobili non si sono liberate dal modello del calesse, e le prime fotografie da quello del ritratto. Il canone tramandato è smantellato, le opere d'arte dovute a libertà non possono prosperare se persiste l'illibertà sociale, e i contrassegni di quest'ultima sono loro impressi a fuoco, anche quando esse diventano audaci. Nella copia di stile, uno dei fenomeni estetici originari del XIX secolo, si dovrà dunque cercare quel qualcosa di specificamente borghese che al tempo stesso promette e tronca la libertà. Tutto dev'essere disponibile alla presa, ma questa regredisce

a ripetizione del disponibile, che non è affatto tale. In verità l'arte borghese, in quanto conseguentemente autonoma, non sarebbe affatto compatibile con l'idea preborghese di stile; il fatto che essa si sia così tenacemente chiusa a questa conseguenza esprime l'antinomia della stessa libertà borghese. Essa sfocia nella mancanza di stile: non c'è più niente a cui, secondo il detto di Brecht, ci si possa tenere, ma sotto la costrizione di mercato e adattamento non c'è più neanche la possibilità di realizzare da sé liberamente qualcosa di autentico; perciò viene riesumato quanto era stato già condannato. Le case a schiera vittoriane che deturpano Baden sono parodie della *villa* al punto da diventare *slums*. Le devastazioni che si imputano all'epoca priva di stile e che si criticano esteticamente non sono però affatto espressione di un pacchiano spirito del tempo, ma prodotti di qualcosa di extra-artistico, della falsa razionalità dell'industria governata dal profitto. Nel mobilitare per i propri scopi quelli che gli sembrano i momenti irrazionali dell'arte, il capitale li distrugge. Razionalità e irrazionalità estetica vengono egualmente mutilate dalla maledizione della società. La critica dello stile è rimossa attraverso l'ideale polemico-romantico di quest'ultimo; se si continuasse a praticarla, essa investirebbe forse l'intera arte tradizionale. Artisti autentici come Schönberg hanno violentemente protestato contro il concetto di stile; è un segno distintivo di modernità radicale rifiutare quest'ultimo. Il concetto di stile non è mai stato immediatamente all'altezza della qualità delle opere; quelle che sembrano rappresentare il proprio stile nella maniera più precisa hanno sempre dato corso al conflitto con esso; lo stile stesso è stato l'unità tra lo stile e la sua sospensione. Ogni opera è un campo di forze anche nel proprio rapporto con lo stile, persino nella modernità, alle cui spalle, anzi proprio dove essa ha rinunciato alla volontà di stile, sotto la costrizione del formare completamente si è costituito qualcosa come lo stile. Quanto maggiori sono le ambizioni delle opere d'arte, tanto più energicamente esse danno corso al conflitto, pur rinunciando a quella riuscita in cui fiutano comunque l'affermazione. A ogni modo si è potuto trasfigurare a posteriori lo stile solo perché, nonostante i propri tratti repressivi, esso non era semplicemente impresso dall'esterno sulle opere d'arte ma era, come Hegel amava dire riferendosi all'antichità, in una certa misura sostanziale. Esso permea l'opera d'arte di qualcosa come lo spirito obiettivo; ha fatto emergere persino i momenti della specificazione, esigendo per la

propria realizzazione qualcosa di specifico. In periodi in cui tale spirito obiettivo non era interamente governato, in cui le spontaneità di un tempo non erano totalmente amministrate, anche lo stile aveva fortuna. Per l'arte soggettiva di Beethoven era costitutiva la forma in sé completamente dinamica della sonata e dunque lo stile tardo-assolutistico del classicismo viennese, diventato consapevole di sé solo attraverso Beethoven, che l'ha messo completamente in musica. Niente di simile è più possibile, liquidato lo stile. Di contro si fa monotonamente appello al concetto di caotico. Sempre esso non fa che proiettare l'incapacità di seguire la logica specifica della cosa oggettiva su quest'ultima; sono sbalorditivamente regolari le invettive contro la nuova arte unite a una documentabile mancanza di comprensione, spesso della più semplice conoscenza. Ciò che degli stili è vincolante è inoppugnabilmente colto come riflesso del carattere costrittivo della società che l'umanità, in modo intermittente e sotto la continua minaccia di un regresso, tenta di scrollarsi di dosso; senza la struttura obiettiva di una società chiusa e perciò repressiva, lo stile obbligatorio non è pensabile. Alle singole opere d'arte il concetto di stile va semmai applicato in quanto insieme dei suoi momenti linguistici: l'opera che non si sussume ad alcuno stile deve avere uno stile proprio, ovvero, come l'ha chiamato Berg, un "suono" proprio. È inoltre innegabile che nel più recente sviluppo le opere d'arte di volta in volta in sé integralmente plasmate si avvicinino le une alle altre. Ciò che la storiografia accademica chiama stile personale è in declino. Volendo mantenersi in vita per protesta, esso quasi immancabilmente si scontra con la conformità immanente a leggi della singola opera. Una negazione totale dello stile sembra capovolgersi in stile. La scoperta di tratti conformistici nel non-conformismo⁹⁴ è tuttavia diventata nel frattempo una verità ovvia, buona solo a far sì che la cattiva coscienza del conformismo ottenga un alibi da ciò che essa vuole altrimenti. In tal modo la dialettica del particolare in rapporto all'universale non si attenua. Che nelle opere d'arte nominalisticamente avanzate si ripresenti l'universale, talvolta il convenzionale, non è un peccato originale, ma è dovuto, al contrario, al loro carattere linguistico: a ogni passo e nella monade priva di finestre, quest'ultimo genera un vocabolario. Così la poesia dell'espressionismo, come ha mostrato Mautz⁹⁵, utilizza certe convenzioni su valori cromatici che si possono riscontrare anche nel libro di Kandinskij. L'espressione, la più violenta antitesi

all'universalità astratta, per riuscire a parlare, come è implicito nel suo concetto, ha forse bisogno di tali convenzioni. Se insistesse sul punto della commozione assoluta, non potrebbe mettere quest'ultima in grado di parlare dall'opera d'arte. Il fatto che l'espressionismo, contro la propria idea, abbia spinto in tutti i mezzi estetici a qualcosa di parastilistico, è stato adeguamento al mercato solo nei suoi rappresentanti subalterni: negli altri casi ha ubbidito a quell'idea. Per realizzarsi essa deve accogliere aspetti di qualcosa che va oltre il τóδε τι impedendo così, di nuovo, la propria realizzazione.

Progresso dell'arte. L'ingenua fede nello stile va di pari passo con il rancore per il concetto di progresso dell'arte. Ragionamenti di filosofia della cultura, ostinatamente contrari alle tendenze immanenti che spingono al radicalismo artistico, di solito si richiamano prudentemente al fatto che lo stesso concetto di progresso è superato, cattivo residuo del XIX secolo. Ciò gli conferisce l'apparenza di una superiorità spirituale sulla partigianeria tecnologica degli artisti d'avanguardia, e un certo effetto demagogico; essi impartiscono la benedizione intellettuale all'anti-intellettualismo diffuso, decaduto a industria culturale e da questa alimentato. Il carattere ideologico di tali sforzi però non dispensa dalla riflessione sul rapporto dell'arte con il progresso. In questa il concetto di progresso, come sapevano Hegel e Marx, non vale così integralmente come per le forze produttive tecniche. Fin nell'intimo l'arte è intrecciata con il movimento storico di antagonismi crescenti. In essa c'è tanto e tanto poco progresso quanto nella società. L'estetica di Hegel soffre non da ultimo del fatto che, ondeggando come l'intero sistema tra un pensare in base a invarianti e un pensare autonomamente dialettico, ha sí capito come nessuno prima di lui il momento storico dell'arte come momento del "dispiegarsi della verità", ma ciò nonostante ha conservato il canone dell'antichità. Invece di portare la dialettica all'interno del progresso estetico, egli ha frenato quest'ultimo; per lui era più transitoria l'arte delle configurazioni prototipiche di essa. Incalcolabili sono state le conseguenze nei paesi comunisti cent'anni dopo: la loro teoria reazionaria dell'arte si nutre, non senza un certo conforto di Marx, di classicismo hegeliano. Il fatto che secondo Hegel una volta l'arte debba essere stata il grado adeguato dello spirito e ora non lo sia più, rivela una fiducia nel

progresso reale all'interno della coscienza della libertà che è stata amaramente delusa. Se il teorema di Hegel dell'arte come coscienza di bisogni è valido, allora essa non è neanche invecchiata. Di fatto la fine dell'arte da lui pronosticata non si è verificata nei centocinquanta anni trascorsi da allora. Non è vero che si è semplicemente continuato a praticare a vuoto qualcosa di già condannato; il rango dei prodotti più significativi di tale epoca, e a maggior ragione di quella bollata come decadente, non si può discutere con coloro che lo vorrebbero annullare dall'esterno e dunque dal basso. Anche il più estremo riduzionismo dell'arte stessa a coscienza dei bisogni, modo di atteggiarsi che la fa ammutolire e scomparire, continua a muoversi come in un differenziale. Poiché nel mondo non c'è ancora un progresso, ce n'è uno nell'arte; «*il faut continuer*». Davvero l'arte resta irretita in ciò che in Hegel si chiama spirito del mondo, e perciò condivide la colpa, ma a questa colpa essa potrebbe sfuggire solo abolendosi, favorendo così più che mai il dominio muto e cedendo alla barbarie. Le opere d'arte che vogliono liberarsi della propria colpa si indeboliscono come opere d'arte. Si restituirebbe ancora fin troppo fedelmente allo spirito del mondo la sua unilateralità se lo si riconducesse unicamente al concetto di dominio. Le opere d'arte che fraternizzano con lo spirito del mondo in varie fasi di una liberazione che va al di là del momento storico, devono ad esso respiro, vigore, tutto ciò grazie a cui si elevano al di sopra della lavorazione e dell'esser-sempre-uguale. Nel soggetto, che in tali opere apre gli occhi, la natura si destà a se stessa, e lo stesso spirito storico svolge un ruolo nel suo destarsi. Come qualunque progresso dell'arte va confrontato con il proprio contenuto di verità, come nessun progresso va feticizzato, così sarebbe insufficiente distinguere tra progresso buono, in quanto moderato, e cattivo, in quanto selvaggio. La natura oppressa di solito diventa più puramente manifesta nelle opere trattate come artificiali, che procedono all'estremo secondo lo stadio delle forze produttive tecniche, piuttosto che in quelle avvedute, il cui *parti pris* per la natura va tanto d'accordo con la reale dominazione della natura quanto chi è amico del bosco con la caccia. Non bisogna né proclamare né negare un progresso dell'arte. Nessun'opera successiva sarebbe in grado di misurarsi con il contenuto di verità degli ultimi quartetti di Beethoven, non potendo comunque la posizione di questi ultimi, per materiale, spirito e modo di procedere, essere di nuovo occupata fosse pure dal più grande

talento.

Disomogeneità della storia dell'arte. La difficoltà di dare giudizi generali sul progresso dell'arte è una delle strutture della storia di quest'ultima. Tale storia è disomogenea. Semmai si formano serie continue in successione che poi, spesso sotto una pressione sociale che può essere anche all'adattamento, si interrompono; evoluzioni artistiche continuative hanno avuto bisogno fino a oggi di condizioni sociali relativamente costanti. Le continuità di genere corrono parallele alla continuità e omogeneità sociali; si può supporre che nel modo di comportarsi del pubblico italiano nei confronti del dramma musicale dai napoletani a Verdi, forse fino a Puccini, non sia cambiato troppo; e una simile continuità di genere, caratterizzata da un'evoluzione di mezzi e divieti in sé in certa misura conseguente, si può forse riscontrare nella polifonia del tardo Medioevo. La corrispondenza tra corsi storici chiusi nell'arte ed eventuali strutture sociali statiche è indizio della limitatezza della storia dei generi; nel caso di improvvisi mutamenti strutturali sociali, come quando la borghesia che si sta rafforzando rivendica le proprie esigenze in quanto pubblico, mutano improvvisamente anche generi e tipi di stili. La musica basata sul basso continuo, ai suoi inizi primitiva fino alla regressione, ha soppiantato la polifonia olandese e italiana estremamente sviluppata, e la possente ripresa di essa in Bach è stata messa da parte dopo la sua morte per decenni senza lasciare traccia. Solo a tratti si può parlare di un passaggio da opera a opera. La spontaneità, la spinta verso ciò che non è capito, indissociabile dall'arte, non avrebbe altrimenti spazio, la storia dell'arte sarebbe determinata meccanicamente. Ciò penetra fin nella produzione di alcuni artisti di rilievo; la sua linea è spesso discontinua, non solo nel caso di presunte nature proteiformi che cercano sostegno in modelli mutevoli, ma anche nel caso di quelle più esigenti. A ciò che hanno già realizzato esse oppongono talvolta brusche antitesi, sia perché considerano esaurite le possibilità di un tipo nella loro produzione, sia per prevenire il pericolo dell'irrigidimento e della ripetizione. In diverse di loro la produzione procede addirittura come se il nuovo volesse recuperare quello che quanto precede, concretizzandosi e dunque sempre anche limitandosi, di necessità ha rifiutato. Nessuna singola opera è ciò che l'estetica idealistica tradizionale celebra, totalità. Una qualunque di esse è sia insufficiente che incompleta, ritagliata dal

suo proprio potenziale, e ciò contrasta con la prosecuzione diretta, prescindendo ad esempio da certe serie in cui in particolare i pittori sperimentano una concezione per quel che riguarda le sue possibilità di sviluppo. Questa struttura discontinua, però, tanto è causalmente necessaria quanto poco è accidentale e disparata. Benché non si passi da un'opera all'altra, la loro successione rimane sotto l'unità del problema. Il progresso, la negazione dell'esistente attraverso nuovi approcci, ha luogo all'interno di quell'unità. Questioni che o non sono state risolte da opere precedenti o sono state sollevate dalla particolare soluzione data con queste ultime, aspettano di essere trattate, e ciò a volte necessita di una rottura. Tuttavia anche l'unità del problema non è una struttura universalmente valida della storia dell'arte. I problemi possono essere dimenticati, possono costituirsi antitesi storiche in cui la tesi non è più superata dialetticamente. Quanto poco filogeneticamente abbia luogo un progresso ininterrotto dell'arte lo si può apprendere ontogeneticamente. Gli innovatori raramente padroneggiano l'antico più di chi li ha preceduti; spesso di meno. Non c'è progresso estetico senza oblio; quindi non c'è progresso senza una qualche regressione. Brecht ha eletto l'oblio a programma, muovendo da motivi appartenenti a una critica della cultura che giustamente sospetta della tradizione dello spirito come catena dorata dell'ideologia. Le fasi dell'oblio e, complementariamente, quelle del ripresentarsi di ciò che da tempo è tabuizzato, come in Brecht la poesia didattica, riguardano manifestamente meno singole creazioni che generi; anche i tabú come quello che oggi colpisce la lirica soggettiva, soprattutto quella erotica, un tempo espressione di emancipazione. La continuità è in generale costruibile solo da grandissima distanza. La storia dell'arte ha, piuttosto, punti nodali. Benché si possa parlare di una parziale storia dei generi – della pittura di paesaggi, del ritratto, del dramma musicale –, essa non va caricata di un peso eccessivo. Lo dimostra drasticamente la prassi delle parodie e delle contraffazioni nella musica più vecchia. Nell'*œuvre* di Bach il suo modo di procedere, la complessione e la densità di ciò che è composto, è davvero progressivo, più essenziale della questione se egli scrivesse in modo mondano o spirituale, per voci o per strumenti; da questo punto di vista il nominalismo retroagisce sulla conoscenza dell'arte più vecchia. L'impossibilità di una costruzione a senso unico della storia dell'arte, e il qualcosa di fatale in ogni discorso su un progresso che c'è e non c'è, si basano

sul carattere ancipite dell'arte in quanto qualcosa di autonomo, peraltro determinato socialmente persino nella propria autonomia, e di sociale. Quando il carattere sociale prevale su quello autonomo, quando la struttura immanente dell'arte contraddice in maniera eclatante i rapporti sociali, viene sacrificata l'autonomia e con essa la continuità; una delle debolezze della storia dello spirito è di ignorare idealisticamente questo fatto. Di solito, quando la continuità si spezza i rapporti di produzione vincono sulle forze produttive; non c'è motivo di approvare questo trionfo sociale. L'arte viene mediata dall'intero della società, come a dire: dalla struttura di essa di volta in volta dominante. La sua storia non consegue da causalità singole, non sono necessità univoche a portare da un fenomeno all'altro. Essa può dirsi necessaria solo riguardo alla tendenza sociale complessiva; non nelle sue singole manifestazioni. Altrettanto sbagliato è costruirla esclusivamente dall'alto e credere alla incommensurabilità geniale delle singole creazioni, che le sottrarrebbe al regno della necessità. Non si può delineare nessuna teoria non contraddittoria della storia dell'arte: l'essenza della sua storia è contraddittoria in sé.

Progresso e dominazione del materiale. Indubbiamente i materiali storici e la loro dominazione, la tecnica, progrediscono; scoperte come quella della prospettiva in pittura, della polifonia in musica, ne sono gli esempi più plateali. Inoltre il progresso è innegabile anche all'interno di procedimenti un tempo fissati, è il loro coerente sviluppo; ad esempio, la differenziazione della coscienza armonica dall'epoca del basso continuo fino alla soglia della nuova musica, o il passaggio dall'impressionismo al *pointillisme*. Tale indisconoscibile progresso, però, non è senz'altro un progresso della qualità. Quel che in pittura si è guadagnato per quel che riguarda i mezzi da Giotto e Cimabue a Piero della Francesca lo si può contestare solo se si è ciechi; concludere da ciò che i quadri di Piero sono migliori degli affreschi di Assisi sarebbe pedantesco. Mentre di fronte alla singola opera la questione della qualità è possibile e decidibile e sono da ciò implicate anche relazioni all'interno del giudizio su opere diverse, tali giudizi trapassano in pedanteria estranea all'arte appena si fa il paragone con la forma "migliore di": controversie del genere non sono affatto immuni da ciance erudite. Per quanto si distinguano le une dalle altre in base alla propria qualità, le opere sono tuttavia al tempo stesso incommensurabili. Esse comunicano le

une con le altre solo antitetivamente: «un'opera è nemica mortale dell'altra». Esse diventano paragonabili solo annientandosi, realizzando con la propria vita la propria mortalità. È difficile, e semmai è dunque possibile solo *in concreto*, accertare quali tratti arcaici e primitivi siano dovuti al modo di procedere, quali invece conseguano dall'idea obiettiva della cosa oggettiva; i due momenti si possono separare solo arbitrariamente. Anche i difetti possono diventare espressivi, i pregi nello sviluppo storico possono nuocere al contenuto di verità. A tal punto è antinomica la storia dell'arte. La struttura sottocutanea delle più rilevanti opere strumentali di Bach può indubbiamente esser resa manifesta solo in base a una tavolozza orchestrale che egli non aveva a disposizione; ma sarebbe sciocco voler esigere da dipinti medievali cognizioni prospettiche che li deruberebbero della loro specifica espressione. – I progressi sono superabili attraverso il progresso. L'attenuazione e, infine, la soppressione della prospettiva nella nuova pittura crea corrispondenze con quella preprospettica che innalzano il trapassato al disopra di ciò che sta in mezzo; ma laddove modi di procedere più primitivi, superati, vengono voluti per il presente, laddove il progresso della dominazione del materiale viene screditato e revocato nella produzione contemporanea, tali corrispondenze si capovolgono a loro volta in grettezza. Persino la progressiva dominazione del materiale va pagata a volte con perdite nella dominazione del materiale. La conoscenza più precisa di musiche esotiche liquidate in precedenza come primitive conferma che la polifonia e la razionalizzazione della musica occidentale – due cose tra loro inseparabili –, che hanno schiuso a quest'ultima tutta la sua ricchezza e tutta la sua profondità, hanno fatto diminuire la capacità di differenziazione che è viva nelle minime irregolarità ritmiche e melodiche della monodia; ciò che delle musiche esotiche per l'orecchio europeo è rigido, monotono, ha costituito evidentemente la condizione di tale differenziazione. La pressione del rito ha rafforzato la capacità di differenziazione nel ristretto ambito in cui questa era tollerata, mentre la musica europea, sotto una pressione minore, ha avuto meno bisogno di tali correttivi. Forse per questo essa sola ha raggiunto la piena autonomia, ossia l'arte, e la coscienza che le è immanente non può uscire da essa ed espandersi a piacere. È innegabile che una più fine capacità di differenziazione, ove mai esista, sia una parte della dominazione estetica del materiale, si unisca alla spiritualizzazione;

che sia il correlato soggettivo del disporre obiettivo, la capacità di rintracciare ciò che è diventato possibile, e che in tal modo l'arte diventi più libera nei confronti del proprio dovere, protesta contro la stessa dominazione del materiale. L'arbitrio nel non arbitrario è una formula paradossale per la possibile risoluzione dell'antinomia del dominio estetico. La dominazione del materiale implica la spiritualizzazione che peraltro, come autonomizzazione dello spirito rispetto al proprio altro, subito si compromette nuovamente. Lo spirito estetico sovrano ha un'inclinazione più a comunicare sé che a far parlare la cosa oggettiva, come se da solo bastasse alla piena idea della spiritualizzazione. Il *prix du progrès* è insito nel progresso stesso. Il sintomo più clamoroso di quel prezzo, la calante autenticità e vincolatezza, la crescente sensazione di casualità, coincide direttamente con il progresso della dominazione del materiale in quanto crescente formazione integrale di ciascun particolare. È incerto se tale perdita sia effettiva o apparente. Alla coscienza ingenua, come anche a quella del musicista, un Lied della *Winterreise* può sembrare più autentico di uno di Webern, come se là fosse colto qualcosa di obiettivo, qui il contenuto si riducesse a un'esperienza meramente individuale. Ma questa distinzione è discutibile. In creazioni della dignità di quelle di Webern la differenziazione, che per l'orecchio non istruito reca danno all'obiettività del contenuto, coincide con la progressiva capacità di dar forma più precisa alla cosa oggettiva, di liberarla dal residuo di schematicità, e proprio questo si chiama obiettivazione.

All'esperienza intima dell'autentica arte nuova viene meno la sensazione di contingenza che questa procura, dal momento che viene sentito come necessario un linguaggio che è stato demolito non semplicemente dal bisogno soggettivo di espressione bensì, attraverso questo, nel processo di obiettivazione. Le opere d'arte in sé non sono certamente indifferenti alla trasformazione di ciò che di loro è vincolante in monade. Il fatto che sembrino diventare più indifferenti non va spiegato soltanto a partire dal calante effetto sociale. Qualcosa conferma che le opere, volgendosi alla propria pura immanenza, perdono il proprio coefficiente d'attrito, un momento della loro essenza; conferma che diventano più indifferenti anche in se stesse. Tuttavia il fatto che quadri radicalmente astratti possano venir appesi senza scandalo in luoghi di rappresentanza non giustifica una restaurazione dell'oggettualità che piaccia a priori, anche laddove ai fini della conciliazione con

l'oggetto si scelga Che Guevara. In definitiva il progresso non è comunque solo un progresso della dominazione del materiale e della spiritualizzazione, ma un progresso dello spirito nel senso hegeliano della coscienza della sua libertà. Sul fatto che la dominazione del materiale in Beethoven sia o meno progredita al di là di quella di Bach si può disputare all'infinito; dall'uno e dall'altro il materiale è perfettamente padroneggiato secondo dimensioni diverse. La domanda su quale dei due sia di rango più elevato è oziosa; non lo è lo scorgere che la voce della maggiore età del soggetto, l'emancipazione dal mito e la conciliazione con quest'ultimo, dunque il contenuto di verità, in Beethoven sono giunte più avanti che in Bach. Questo criterio supera qualsiasi altro.

“Tecnica”. Il nome estetico per la dominazione del materiale, quello di tecnica, mutuato dall'uso antico che annoverava le arti tra le attività artigianali, nel suo significato attuale è di data recente. Esso porta i tratti di una fase in cui, analogamente alla scienza, il metodo appariva qualcosa di autonomo rispetto alla cosa oggettiva. Tutti i procedimenti artistici che danno forma al materiale e si lasciano guidare da esso si raccolgono nell'aspetto tecnologico, anche quelli che ancora non erano separati dalla prassi artigianale della produzione di beni nel Medioevo, con cui, per resistenza contro l'integrazione capitalistica, l'arte non ha mai interrotto completamente il collegamento. La soglia tra artigianato e tecnica nell'arte non è, come nella produzione materiale, la rigorosa quantificazione dei procedimenti, incompatibile con il *telos* qualitativo; e neanche l'introduzione di macchine; piuttosto è il prevalere del libero disporre dei mezzi da parte della coscienza, in contrapposizione al tradizionalismo sotto il cui involucro è maturato quel disporre. Dal punto di vista del contenuto l'aspetto tecnico è solo uno tra gli altri; nessuna opera d'arte è nient'altro che l'insieme dei propri momenti tecnici. Che lo sguardo sulle opere, che non vi scorge se non il modo in cui esse sono fatte, resti al di qua dell'esperienza artistica, è sí un *topos* dell'ideologia culturale utilizzato stabilmente in maniera apologetica, ma conserva qualcosa di vero relativamente alla sobrietà quando la sobrietà viene abbandonata. Per l'arte la tecnica è però costitutiva, poiché in essa si riassume il fatto che ogni opera d'arte è stata fatta da uomini, che ciò che in essa è artistico diventa un loro prodotto. Tecnica e contenuto vanno distinti; ideologicamente è solo l'astrazione a

isolare il sovratecnico dalla presunta mera tecnica come se nelle creazioni di rilievo questa e il contenuto non si producessero a vicenda. La breccia nominalistica di Shakespeare verso l'individualità mortale e in sé infinitamente ricca come contenuto, è tanto funzione della disposizione antitettonica, quasi epica, di scene assai brevi, quanto questa tecnica episodica viene dettata dal contenuto, da un'esperienza metafisica che fa saltare l'ordine conferitore di senso delle vecchie unità. Nella parola pretesca "messaggio" il rapporto dialettico di contenuto e tecnica è reificato in una banale dicotomia. La tecnica ha carattere cruciale per la conoscenza dell'arte; essa soltanto porta la riflessione all'interno delle opere; peraltro, solo chi parla il loro linguaggio. Poiché il contenuto non è qualcosa di fatto, la tecnica non delimita l'intero dell'arte, però solo a partire dalla sua concrezione si può estrapolare il contenuto. La tecnica è la figura determinabile dell'enigma nelle opere d'arte, razionali e prive di concetti al tempo stesso. Essa permette il giudizio nella regione di ciò che è senza giudizi. È vero che le questioni tecniche delle opere d'arte si complicano all'infinito e non si possono risolvere con una formula. Ma in linea di principio si possono decidere immanentemente. Con la misura della "logica" delle opere, la tecnica fornisce anche la misura della sospensione di essa. Certamente trattarla dall'esterno sarebbe gradito all'abitudine volgare, e sbagliato. Infatti la tecnica di un'opera è costituita dai problemi di quest'ultima, dal compito aporetico che essa obiettivamente si pone. Solo da questo compito si può evincere che cosa sia la tecnica di un'opera, se essa sia o meno sufficiente, così come viceversa il problema obiettivo dell'opera è desumibile solo dalla sua complessione tecnica. Se nessuna opera si lascia comprendere a meno che non sia compresa la sua tecnica, questa si lascia comprendere altrettanto poco senza la comprensione dell'opera. In quale misura una tecnica al di là della specificazione dell'opera sia universale o monadologica, varia nella storia, eppure anche negli idolatrati periodi di stili vincolanti la tecnica ha fatto in modo che quelli non governassero astrattamente l'opera, ma penetrassero nella dialettica della sua individuazione. In quale misura la tecnica abbia maggior peso di quel che voglia ammettere l'irrazionalismo estraneo all'arte, si può apprendere dal semplice fatto che agli occhi della coscienza, una volta presupposta in generale la capacità di quest'ultima di fare esperienza dell'arte, questa si dispiega in maniera tanto più ricca quanto più

profondamente essa penetra nella sua complessione. La comprensione dell'opera cresce con la comprensione della fattura tecnica. Che la coscienza uccida è una frottola; mortale è unicamente la falsa coscienza. Il mestiere rende l'arte commensurabile alla coscienza anzitutto perché è ampiamente apprendibile. Ciò che un insegnante biasima con rigore nei lavori dei propri allievi è il primo modello di una mancanza di mestiere; le correzioni sono il modello del mestiere stesso. Questi modelli sono preartistici finché ripetono esempi e regole già date; spingono avanti laddove i mezzi tecnici utilizzati vengono messi a confronto con la cosa oggettiva a cui si aspira. A un grado primitivo, oltre il quale peraltro di rado giunge l'usuale lezione di composizione, l'insegnante censurerà le quinte parallele e al loro posto proporrà modi migliori di condurre le voci; ma se non è una persona pedante, egli dimostrerà all'allievo che le quinte parallele in quanto preciso mezzo artistico per effetti intenzionali, come in Debussy, sono legittime, anzi che il divieto perde senso al di fuori del sistema di riferimento tonale. Il mestiere si lascia alle spalle la propria forma sostituibile e limitata. Lo sguardo esperto che va su una partitura, su un'opera grafica, si assicura, quasi mimeticamente, prima di ogni analisi se l'*objet d'art* ha mestiere e vivifica il proprio livello formale. Ma non ci si può fermare qui. C'è bisogno di dar conto del mestiere che si presenta anzitutto come un alito, un'aura delle creazioni, in singolare contraddizione con le idee dei dilettanti circa la capacità artistica. Il momento auratico che, in modo apparentemente paradossale, si lega al mestiere è la memoria della mano che delicatamente, quasi carezzevole, è passata sui contorni della creazione e nell'articolargli li ha anche addolciti. Di ciò dà conto l'analisi, che va di nuovo a parare nel mestiere stesso. Rispetto alla funzione sintetizzante delle opere d'arte, che tutti riconoscono, il momento analitico viene stranamente trascurato. Esso risiede nel polo opposto della sintesi, nell'amministrazione degli elementi di cui si compone la creazione; tuttavia non meno della sintesi esso inerisce, obiettivamente, all'opera d'arte. Il maestro di cappella che analizza un'opera per eseguirla in maniera adeguata invece di mimarla, rinnova una condizione di possibilità dell'opera stessa. L'analisi può raccogliere indizi di un concetto superiore di mestiere; in musica, ad esempio, il "flusso" di un brano: il fatto che esso non sia pensato in singole battute ma superando queste ultime, in legature; oppure che gli impulsi

vengano sviluppati, proseguano, invece di cessare in ciò che si aggiunge. Tale movimento del concetto di tecnica è il vero *gradus ad Parnassum*. Solo nella casistica estetica ciò diventa davvero evidente. Quando Alban Berg ha risposto negativamente alla domanda ingenua se di Strauss non vada ammirata almeno la tecnica, egli aveva di mira ciò che non è vincolante del procedimento straussiano, che calcola con ponderazione una successione di effetti senza che sul piano puramente musicale uno scaturisca dall'altro o sia richiesto da esso. Tale critica tecnica di creazioni altamente tecniche viene peraltro ignorata da una concezione che afferma il principio della sorpresa in permanenza, e sposta la loro unità addirittura nella sospensione irrazionalistica di quel che per la tradizione dello stile obbligato si chiamava logica, unità. È ovvia l'obiezione per cui un tale concetto di tecnica tradirebbe l'immanenza dell'opera, proverrebbe dall'esterno, dall'ideale di una scuola che, come quella di Schönberg, nel postulato della variazione in sviluppo tien ferma così anacronisticamente la logica musicale tramandata per mobilitarla contro la tradizione. Ma questa obiezione non centrerebbe lo stato di cose artistico. La critica di Berg al mestiere di Strauss è valida, perché chi rifiuta la logica è incapace della formazione integrale al servizio della quale è quel mestiere a cui Strauss era a sua volta vincolato. Certo le rotture e i salti dell'*imprévu* già in Berlioz derivano da quanto è voluto; al tempo stesso però disturbano quest'ultimo, lo slancio del decorso musicale, che viene surrogato da una movenza piena di slancio. Una musica come quella di Strauss, tutta disposta sul piano temporale-dinamico, è incompatibile con un procedimento che non organizza in maniera concorde la successione temporale. Fine e mezzi si contraddicono l'uno con l'altro. La contraddizione non si acquieta però nell'insieme dei mezzi, ma si estende allo scopo, alla glorificazione della contingenza che celebra come vita libera ciò che non è altro che anarchia della produzione di merci e brutalità di coloro che la dominano. Con un falso concetto di continuità opererebbe anche la concezione di un progresso rettilineo della tecnica artistica, indipendente dal contenuto; movimenti di liberazione tecnici possono venir intaccati dalla non-verità del contenuto. Quanto intimamente siano coesi tecnica e contenuto, contrariamente al *convenu*, l'ha dichiarato Beethoven quando ha detto che molti degli effetti che di solito vengono imputati al genio naturale del

compositore sarebbero in verità dovuti unicamente alla sapiente applicazione dell'accordo di settima diminuita; l'autorevolezza di tale schiettezza condanna tutte le chiacchiere sulla creatività; solo l'oggettività di Beethoven riesce a rendere giustizia sia all'apparenza estetica sia a ciò che è non-apparente. L'esperienza di discordanze tra la tecnica, ciò che l'opera d'arte vuole, soprattutto il proprio strato espressivo-mimetico, e il contenuto di verità di essa, provoca talora rivolte contro la tecnica. Al concetto di questa è endogeno di rendersi autonoma a spese del proprio scopo, di diventare fine a se stessa come abilità che gira a vuoto. A ciò ha reagito il fauvismo in pittura; analogamente lo Schönberg della libera atonalità per quel che riguarda la brillantezza orchestrale della scuola neotedesca. Nel saggio *Problemi dell'insegnamento artistico*⁹⁶ egli, che più di ogni altro musicista della sua epoca è giunto a un mestiere coerente, ha attaccato espressamente la credenza nella tecnica unicamente vera. La tecnica reificata porta talvolta con sé correttivi che si avvicinano al "selvaggio", al barbarico, al tecnicamente primitivo, all'ostile all'arte. Ciò che con pregnanza viene chiamato nuova arte è stato catapultato fuori da tale impulso; questo non ha potuto stare tranquillo in se stesso e si è di nuovo trasformato ovunque in tecnica. Eppure non è stato affatto retrivo. La tecnica non è abbondanza di mezzi, ma l'immagazzinata capacità di adeguarsi a ciò che la cosa oggettiva esige obiettivamente di per sé. Questa idea di tecnica viene talvolta favorita più dalla riduzione dei mezzi che dalla loro accumulazione, che li consuma. Gli scarni pezzi per pianoforte op. 11 di Schönberg, con la grandiosa goffaggine del loro fresco attacco, sovrastano tecnicamente l'orchestra della *Vita d'eroe*, della cui partitura complessiva di fatto si ode solo una piccola parte, tanto che i mezzi già non sono più di aiuto al loro scopo immediato, la manifestazione acustica dell'immaginato. Ci si chiede se la seconda tecnica dello Schönberg maturo non sia ritornata alle spalle dell'atto di sospensione della prima. Ma anche l'autonomizzazione della tecnica che coinvolge quest'ultima nella propria dialettica non è meramente quel peccato originale della *routine* quale appare al puro bisogno d'espressione. A causa della propria stretta unione con il contenuto, la tecnica ha una legittima vita propria. L'arte ha di solito bisogno in misura mutevole di quei momenti a cui ha dovuto rinunciare. Il fatto che fino a oggi le rivoluzioni artistiche siano diventate reazionarie non è con ciò né spiegato né scusato, ma vi è

comunque legato. I divieti hanno un momento regressivo, anche quello di un'eccessiva pienezza e complessità; non da ultimo per questo esso si attenua, se anche imbevuto di rifiuti. Questa è una delle dimensioni nel processo di oggettivazione. Quando, circa dieci anni dopo la Seconda guerra, i compositori ne hanno avuto abbastanza della precisione post-weberniana, in maniera impressionante nel *Marteau sans maître* di Boulez, si è ripetuto il processo, questa volta come critica dell'ideologia del nuovo inizio assoluto, dell'"azzeramento totale". Quattro decenni prima, il passaggio di Picasso dalle *Demoiselles d'Avignon* al cubismo sintetico ha avuto probabilmente un senso analogo. Nel nascere e morire di allergie tecniche si esprimono le stesse esperienze storiche che nel contenuto; in ciò quest'ultimo comunica con la tecnica. – L'idea kantiana della conformità a scopi, che in lui dà luogo alla connessione tra l'arte e l'interno della natura, è strettamente affine alla tecnica. Ciò grazie a cui le opere d'arte in quanto conformi a scopi si organizzano, in un modo che è negato alla mera esistenza, è la loro tecnica; soltanto grazie a quest'ultima esse diventano conformi a scopi. L'insistenza sulla tecnica nell'arte stupisce chi è gretto a causa della propria sobrietà: è fin troppo agevole accorgersi di come quest'ultima derivi dalla prassi prosaica, paventata dall'arte. In nessun luogo l'arte si rende tanto colpevole di qualcosa di illusorio quanto nell'aspetto imprescindibilmente tecnico del proprio incanto, poiché solo attraverso la tecnica, il *medium* della propria cristallizzazione, l'arte si allontana da quel prosaico. Essa fa sí che l'opera d'arte sia piú di un agglomerato di qualcosa di fattualmente presente, e questo piú è il suo contenuto.

L'arte nell'età industriale. Nel linguaggio dell'arte espressioni come tecnica, mestiere, artigianato sono sinonimi. Ciò è indizio di quell'aspetto anacronisticamente artigianale che non è sfuggito alla malinconia di Valéry. Esso mescola all'esistenza dell'arte qualcosa di idilliaco in un'epoca in cui nessun vero può piú essere innocente. Laddove tuttavia l'arte autonoma ha assimilato sul serio i procedimenti industriali, essi le sono rimasti esterni. La riproducibilità di massa per essa non è affatto diventata una legge formale immanente, come le attesta con leggerezza l'identificazione con l'aggressore. Persino nel film i momenti industriali e quelli estetico-artigianali si scindono gli uni dagli altri sotto la pressione economico-sociale. L'industrializzazione radicale dell'arte, il suo

integrale adattamento agli *standard* tecnici raggiunti, collide con ciò che nell'arte si rifiuta all'inquadramento. Se la tecnica tende al punto di fuga dell'industrializzazione, questa esteticamente va ora come sempre a scapito della formazione integrale immanente e con ciò a scapito della tecnica stessa. Ciò instilla nell'arte un momento arcaico che la compromette. La fanatica predilezione di generazioni di giovani per il jazz protesta inconsapevolmente contro ciò e al tempo stesso rivela la contraddizione che vi è implicita, poiché la produzione che si è adattata all'industria, o almeno si atteggia come se l'avesse fatto, per la propria complessione arranca impotente dietro le forze produttive artistiche, che compongono. La tendenza alla manipolazione del caso, oggi riscontrata nei *media* più diversi, è probabilmente, accanto ad altro, anche il tentativo di evitare nell'arte l'inattuale, per così dire ciò che eccede i procedimenti artigianali, senza abbandonare questi ultimi alla razionalità rispetto a scopi propria della produzione di massa. Alla questione circa l'arte in età tecnica, tanto inevitabile quanto sospetta per la sua assiduità e per il contrassegno socialmente ingenuo dell'epoca, ci si può accostare forse solo con una riflessione sul rapporto delle opere d'arte con la conformità a scopi. Le opere d'arte vengono sì determinate dalla tecnica come qualcosa di in sé conforme a scopi. Ma il loro *terminus ad quem* risiede solamente in loro stesse, non all'esterno. Perciò anche la tecnica della loro conformità immanente a scopi resta "senza scopo", benché comunque la tecnica abbia costantemente come modello quella extraestetica. La paradossale formulazione di Kant esprime un rapporto antinomico senza che questo pensatore antinomico l'abbia esplicitato: con la loro tecnicizzazione, che le incatena indissolubilmente a forme funzionali, le opere d'arte entrano in contraddizione con la propria mancanza di scopi. Nell'arte applicata i prodotti vengono, ad esempio, adeguati a scopi come la forma aerodinamica che mira alla diminuzione della resistenza dell'aria, benché le sedie non debbano attendersi tale resistenza. L'arte applicata è comunque un cattivo presagio per l'arte. Il suo irrinunciabile momento razionale, che si concentra nella sua tecnica, lavora contro di essa. Non è che la razionalità uccida l'inconscio, la sostanza o quant'altro; la tecnica soltanto ha reso l'arte capace di recepire ciò che è inconscio. Ma l'opera d'arte integralmente formata in modo razionalmente puro cancellerebbe, proprio in forza della propria autonomia assoluta, la differenza dall'esistenza empirica; senza imitarlo, si conformerebbe

al proprio antagonista, le merci. Non la si potrebbe più distinguere dalle creazioni perfettamente razionali rispetto a scopi se non per il suo non avere uno scopo, cosa che peraltro essa smentirebbe. La totalità della conformità a scopi infraestetica sfocia nel problema della conformità a scopi dell'arte al di là dell'ambito di quest'ultima, e davanti ad esso l'arte fallisce. Ora come sempre vale il giudizio secondo cui l'opera d'arte strettamente tecnica sarebbe fallita, e quelle che mettono un freno alla propria tecnica sono incongruenti. Pur essendo l'insieme del linguaggio dell'arte, la tecnica liquida il linguaggio di essa; a ciò essa non può sottrarsi. Come altrove, anche nell'arte il concetto di forza produttiva tecnica non va feticizzato. Altrimenti essa diventa riflesso di quella tecnocrazia che socialmente è una forma di dominio camuffata sotto l'apparenza della razionalità. Le forze produttive tecniche non sono niente per sé. Ricevono il proprio valore posizionale esclusivamente nel rapporto con il proprio scopo all'interno della creazione, in definitiva con il contenuto di verità di ciò che è poetato, composto, dipinto. Tuttavia tale conformità a scopi dei mezzi nell'arte non è trasparente. Nella tecnologia lo scopo non di rado si nasconde senza che quella sia immediatamente commisurata allo scopo. Quando nel primo XIX secolo è stata scoperta e rapidamente sviluppata la tecnica della strumentazione, ciò aveva sicuramente tratti tecnocratici saint-simoniani. La relazione con lo scopo di un'integrazione delle creazioni in tutte le loro dimensioni è emersa solo in uno stadio successivo, peraltro trasformando qualitativamente a sua volta la tecnica orchestrale. Il viluppo di scopo e mezzi nell'arte esorta a essere cauti con giudizi categorici sul *quid pro quo* di quest'ultima. Nondimeno è incerto se l'adattamento alla tecnica extraestetica sia infraestheticamente senz'altro progresso. È difficile che lo sia stata la *Symphonie fantastique*, un *pendant* delle prime esposizioni universali, se paragonata con la contemporanea opera tarda di Beethoven. A partire da quegli anni lo scalzamento della mediazione soggettiva – in Berlioz: la mancanza di formazione integrale sul piano autenticamente compositivo – che accompagna quasi regolarmente la tecnicizzazione, produce effetti dannosi anche sulla cosa oggettiva; l'opera d'arte tecnologica non è affatto a priori più concordante di quella che, come risposta all'industrializzazione, si ripiega in sé, spesso dedita all'effetto come "effetto senza causa". Le riflessioni sull'arte nell'epoca detta giornalmisticamente tecnica, che

poi è caratterizzata dai rapporti sociali di produzione tanto quanto dallo stadio delle forze produttive a quelli avvinghiate, rilevano giustamente non tanto l'adeguarsi dell'arte allo sviluppo tecnico, quanto il mutamento di modi d'esperienza costitutivi che si depositano nelle opere d'arte. La questione è quella circa il mondo d'immagini estetico: quello preindustriale di necessità è irrimediabilmente tramontato. La frase con cui cominciavano le riflessioni di Benjamin sul surrealismo: «Sul fiore blu non si fanno davvero più sogni»⁹⁷ è cruciale. L'arte è mimesi del mondo d'immagini e, insieme a ciò, ne è la chiarificazione mediante le forme del disporre. Ma il mondo d'immagini, storico in tutto e per tutto, non viene colto dalla finzione di un mondo che elimini i rapporti in base ai quali vivono gli uomini. A portar fuori dal dilemma relativo a se e come sia possibile un'arte che, come pensa un'incorreggibile ingenuità, si inserisca nel presente, non è l'applicazione di mezzi tecnici in sé, che sono pronti all'uso e possono essere impiegati dall'arte in base alla sua coscienza critica, ma l'autenticità di un modo d'esperienza che non si è ancora ad alcuna immediatezza che ha perduto. Quella del comportamento estetico è solo ormai un'immediatezza rispetto a ciò che è universalmente mediato. Il fatto che chi oggi va a passeggio nei boschi, a meno che non ricerchi con metodo i paesaggi più fuori mano, senta strepitare sopra di sé gli aerei a reazione, rende non soltanto la natura inattuale oggettualmente, ad esempio come qualcosa da celebrare con la lirica. È l'impulso mimetico a venirne interessato. La lirica della natura è anacronistica non solo per il suo argomento: è il suo contenuto di verità che è scomparso. Ciò può aiutare a spiegare l'aspetto inorganico della poesia di Beckett come di quella di Celan. Essa non si abbandona né alla natura né all'industria; proprio l'integrazione di queste ultime induce alla poetizzazione, un aspetto già dell'impressionismo, e contribuisce con il proprio obolo alla pace con la mancanza di pace. L'arte, come forma anticipante di reazione, non può più – se mai l'ha potuto – incorporare in sé né una natura intatta né l'industria che l'ha bruciata; l'impossibilità di entrambe le cose è forse la legge nascosta della mancanza di oggettualità estetica. Le immagini del postindustriale sono quelle di qualcosa di morto; vogliono bandire preventivamente la guerra atomica in modo simile a come quarant'anni fa il surrealismo ha salvato Parigi nell'*imago* rappresentandola come se vi pascolassero le vacche, alle quali si è

poi ispirata la popolazione quando ribattezzò il Kurfürstendamm della Berlino distrutta dalle bombe⁹⁸. Su tutta la tecnica artistica grava, in rapporto al suo *telos*, un'ombra di irrazionalità, il contrario di ciò di cui l'ha rimproverata l'irrazionalismo estetico; e quest'ombra è per la tecnica un *anathema*. Tuttavia le tecniche possono essere pensate tanto poco senza un momento di universalità quanto l'intera linea di sviluppo nominalistica. Il cubismo o la composizione con dodici toni riferiti solo l'uno all'altro sono, nella loro idea, procedimenti universali nell'epoca della negazione dell'universalità estetica. Alla tensione tra la tecnica obiettivante e l'essenza mimetica delle opere d'arte viene dato corso nello sforzo di salvare nella durata ciò che è fugace, sfuggente, transitorio, in quanto qualcosa di immune dalla reificazione e che è associato ad essa. Verosimilmente il concetto di tecnica artistica si è specificato solo in tale fatica di Sisifo; esso è elettivamente affine al *tour de force*. La teoria di Valéry, una teoria razionale dell'irrazionalità estetica, ruota attorno a ciò. Del resto, l'impulso dell'arte a obiettivare quel che è sfuggente, non quel che è permanente, sembra attraversare la sua storia. Hegel non si è reso conto di ciò né pertanto, in piena dialettica, del nucleo temporale del contenuto di verità di essa. La soggettivazione dell'arte attraverso tutto il XIX secolo, che al tempo stesso ne ha sprigionato le forze produttive tecniche, non ha sacrificato l'idea obiettiva dell'arte ma, temporalizzandola, l'ha modellata in maniera più pura di quanto mai abbia fatto la purezza classicistica. Il diritto supremo che in questo modo si riconosce all'impulso mimetico diventa peraltro torto supremo, poiché il permanere, l'obiettivazione, nega alla fine l'impulso mimetico. Ma la colpa va ricercata nell'idea dell'arte, non è quella della pretesa decadenza di quest'ultima.

Nominalismo e forma aperta. Il nominalismo estetico è un processo interno alla forma e diventa di per sé forma: anche in questo si mediano universale e particolare. I divieti nominalistici di forme già date sono, in quanto prescrizioni, canonici. La critica delle forme è intrecciata a quella della loro sufficienza formale. Prototipica è la distinzione tra chiuso e aperto che è rilevante per ogni dottrina delle forme. Forme aperte sono quelle categorie universali di genere che cercano l'accordo con la critica nominalistica dell'universale. Quest'ultima poggia sull'esperienza per cui l'unità di universale e particolare, pretesa dalle opere d'arte, per principio fallisce. Nessun

universale già dato accoglie in sé senza conflitti il particolare che non scaturisce dal genere. La perpetuata universalità delle forme diventa incompatibile con il loro proprio senso, la promessa di rotondità, di copertura a volta, di quiete in sé, non viene mantenuta. Infatti, essa riguarda quel qualcosa di eterogeneo alle forme che probabilmente non ha mai sopportato l'identità con esse. Le forme che strepitano dopo che il loro momento è passato fanno torto alla forma stessa. La forma oggettualizzata di fronte al proprio altro già non è più una forma. Il senso della forma di Bach, che in varie cose si è opposto al nominalismo borghese, non è consistito nel rispetto ma nel suo tener fluide le forme tramandate, o più precisamente: nel non farle affatto solidificare: nominalista per senso della forma. Ciò che un *cliché* non privo di rancore celebra nei romanzi come ingegno formale ha qualcosa di buono nella capacità di mantenere labili le forme in rapporto a quanto è formato, di abbandonarsi a quest'ultimo per simpatia sensoriale invece che meramente domarlo; non nel trattamento, per quanto felice, delle forme come tali. Il senso delle forme istruisce sulla loro problematica: sul fatto che principio e fine di un movimento musicale, la composizione equilibrata di un quadro, i rituali del teatro come ad esempio la morte o le nozze degli eroi, sono inutili a causa dell'arbitrio: ciò che è configurato non onora la forma della configurazione. Se però la rinuncia a rituali nell'idea del genere aperto – che pure è spesso, come il rondò, abbastanza convenzionale – si libera dalla menzogna del necessario, allora quell'idea viene a confronto in maniera ancor meno protetta con la casualità. L'opera d'arte nominalistica dovrebbe diventare un'opera d'arte grazie al suo organizzarsi puramente dal basso, non perché le si buttino addosso principî di organizzazione. Ma nessuna opera d'arte abbandonata ciecamente a se stessa ha in sé quella forza di organizzazione che le tracci confini vincolanti: munirla di essa sarebbe di fatto feticistico. Un nominalismo estetico sfrenato liquida, come la critica filosofica relativa ad Aristotele, ogni forma in quanto residuo di uno spirituale essere-in-sé. Esso ha come esito la fattualità in senso letterale, inconciliabile con l'arte. In un artista dell'ineguagliato livello formale di Mozart si potrebbe mostrare quanto le sue creazioni formali più audaci, e perciò più autentiche, siano prossime al crollo nominalistico. Il carattere dell'opera d'arte in quanto artefatto è incompatibile con il postulato dell'abbandonarsi puramente alla cosa oggettiva. Essendo fatte, le

opere d'arte accolgono in sé quel momento di istituito, di "regia", che è insopportabile per la sensibilità nominalistica. Nell'insufficienza delle forme aperte – esempio decisivo sono le difficoltà di Brecht nello scrivere conclusioni plausibili dei suoi lavori teatrali – culmina l'aporia storica del nominalismo dell'arte. D'altro canto non va trascurato un salto qualitativo nella tendenza complessiva alla forma aperta. Le più vecchie forme aperte si sono modellate su quelle tramandate, che esse hanno modificato, ma di cui hanno conservato più che il solo profilo. La classicistica forma-sonata viennese era una forma sì dinamica, ma chiusa, e precaria era la sua chiusura; il rondò, con la voluta non vincolatezza del gioco scambievole di ritornello e sviluppi, "*couplets*", era una forma decisamente aperta. Tuttavia nella fibra di ciò che è composto la differenza non era affatto così notevole. Da Beethoven a Mahler è stato in uso il "rondò-sonata", che ha trapiantato nel rondò lo svolgimento della sonata, bilanciando il giocoso della forma aperta e la vincolatezza di quella chiusa. Ciò è potuto accadere perché la forma rondò di per sé non si è votata in senso stretto alla contingenza, ma in quanto forma stabilita, secondo lo spirito dell'epoca nominalistica e in memoria di quello molto più antico dei canti a canone, dell'alternarsi di coro e solisti, si è solamente adattato alla richiesta di qualcosa di non-vincolante. Il rondò si è prestato alla standardizzazione a buon mercato più della sonata dinamicamente sviluppata, la cui dinamica, nonostante la sua chiusura, non ammetterebbe una tipizzazione. Il senso della forma, che almeno apparentemente nel rondò aveva chiamato in causa la contingenza, voleva garanzie per non far saltare il genere. Alcune forme antecedenti in Bach, come il presto del *Concerto italiano*, erano più flessibili, meno rigide, più intrecciate dei rondò mozartiani che appartengono a uno stadio più tardo del nominalismo. Il capovolgimento qualitativo è avvenuto quando, in luogo dell'ossimoro della forma aperta, è subentrato un modo di procedere che, senza guardare ai generi, si è regolato secondo il comandamento nominalistico; in maniera più paradossale, i risultati sono stati più chiusi dei loro concilianti precursori; la spinta nominalistica all'autentico resiste alle forme giocose, rampolle del divertimento feudale. La situazione di gravità in Beethoven è borghese. La casualità si è estesa al carattere formale. In fondo, la casualità è una funzione della crescente configurazione integrale. Potrebbero spiegarsi così fenomeni apparentemente marginali come

la contrazione temporale dell'estensione di composizioni musicali, anche i piccoli formati dei migliori quadri di Klee. La rassegnazione a tempo e spazio ha indietreggiato, di fronte alla crisi della forma nominalistica, fino a questo punto, un punto di indifferenza. *Action painting*, pittura informale, musica aleatoria, hanno voluto spingere all'estremo il momento della rassegnazione: il soggetto estetico si sgrava di quel peso, che non crede di poter portare più a lungo, del dar forma a ciò che di fronte a lui è casuale; addossa la responsabilità dell'organizzazione, per così dire, al contingente stesso. Il guadagno è di nuovo erroneamente accreditato. La legalità della forma, che si presume distillata dal contingente e dall'eterogeneo, resta di per sé eterogenea, non vincolante per l'opera d'arte; estranea all'arte in quanto letterale. La statistica diventa consolazione per l'assenza di forme tradizionali. Tale situazione racchiude in sé la figura della critica di quest'ultima. Le opere d'arte nominalistiche continuano sempre ad aver bisogno dell'intervento della mano che guida, che esse celano a causa del proprio principio. Nella critica estremamente oggettiva dell'apparenza si introduce qualcosa di apparente, forse altrettanto indispensabile quanto l'apparenza estetica di tutte le opere d'arte. Frequentemente viene avvertita la necessità, nei prodotti artistici del caso, di sottoporre alla scelta questi procedimenti per così dire stilizzanti. *Corriger la fortune* è il cattivo presagio dell'opera d'arte nominalistica. La sua *fortune* non è tale, ma è quel fatidico bando a cui le opere d'arte vorrebbero sottrarsi tirandosi per i capelli da quando tentarono nell'antichità il processo al mito. Ciò che è incomparabile in Beethoven, la cui musica era affetta dal motivo nominalistico non meno della filosofia hegeliana, è che egli ha impregnato l'intervento postulato dalla problematica della forma di autonomia, della libertà del soggetto che diventa consapevole di se stesso. Ciò che appariva di necessità violenza dal punto di vista dell'opera d'arte abbandonata puramente a se stessa, egli l'ha legittimato a partire dal contenuto di quest'ultima. Non merita il proprio nome nessuna opera d'arte che tenga lontano da sé ciò che è casuale rispetto alla sua propria legge. Infatti la forma, in base al proprio concetto, è solo forma di qualcosa, e questo qualcosa non può diventare mera tautologia della forma. Ma la necessità di questa relazione della forma con il proprio altro scalza la forma; essa non può prosperare come quel qualcosa di puro rispetto all'eterogeneo che essa come forma vuole essere nella stessa misura

in cui ha bisogno dell'eterogeneo. L'immanenza della forma nell'eterogeneo ha un suo limite. Malgrado ciò, in tutta la storia dell'intera arte borghese non è stato possibile nient'altro che lo sforzo, se non di dissolvere, di configurare di per sé l'antinomia del nominalismo, di giungere alla forma dalla negazione di essa. In questo la storia dell'arte moderna non sta in mera analogia con quella filosofica, ma è identica ad essa. Ciò che Hegel ha chiamato il dispiegarsi della verità è stato in questo movimento la medesima cosa.

Costruzione; statica e dinamica. La coercizione a mettere in relazione con l'obiettivazione il momento nominalistico che al tempo stesso le si oppone, ha come conseguenza il principio della costruzione. La costruzione è la forma delle opere che non è più imposta loro bell'e pronta, e che però neanche emerge da esse, ma che deriva dalla loro riflessione grazie alla ragione soggettiva. Storicamente il concetto di costruzione proviene dalla matematica; è nella filosofia speculativa di Schelling che esso è stato applicato per la prima volta a contenuti oggettivi: doveva portare il contingente non coeso e il bisogno di forma a un denominatore comune. A ciò si avvicina di molto il concetto di costruzione nell'arte. Poiché essa non può più contare su un'obiettività di *universalia* e tuttavia è, in base al proprio concetto, obiettivazione di impulsi, si funzionalizza l'obiettivazione. Avendo lacerato il velo della forma, il nominalismo ha collocato l'arte in un *plein air* molto prima che ciò diventasse un programma non metaforico. Sia i pensieri sia l'arte sono stati resi dinamici. Non è poi del tutto sbagliato generalizzare il fatto che l'arte nominalistica scorga la possibilità dell'obiettivazione unicamente nell'immanente divenire, nel carattere di processo di una qualsiasi opera. L'obiettivazione dinamica, il destino dell'opera d'arte di diventare in se stessa un essere, implica un momento statico. Nella costruzione la dinamica si capovolge completamente in statica: la creazione costruita sta. In virtù di ciò il progresso del nominalismo sbatte contro il proprio soffitto. In letteratura il prototipo della dinamizzazione è stato l'intrigo, in musica lo svolgimento. Il fare assiduo e opaco a se stesso quanto al proprio scopo, impacciato, negli svolgimenti di Haydn è diventato fondamento obiettivo di determinazione di ciò che viene appercepito come espressione di *humour* soggettivo. La particolare attività dei motivi che perseguono i propri interessi e credono

all'assicurazione – un residuo ontologico, per dir così – di servire proprio in tal modo all'armonia dell'intero, ricorda evidentemente le smancerie assidue, furbesche e sciocche di intriganti, discendenti del diavolo stupido; la stupidità di quest'ultimo penetra ancora nelle creazioni enfatiche del classicismo dinamico, così come persiste nel capitalismo. La funzione estetica di mezzi del genere era di attestare come risultato dinamicamente, attraverso un divenire, il processo messo in moto dal singolare, quel che è posto immediatamente dall'opera d'arte, le premesse di essa. È una sorta di astuzia della non-ragione, che spoglia l'intrigante della sua ottusità; l'individuo sovrano diventa l'affermazione di quest'ultimo. In musica la ripresa, assai dura a morire, incarna attestazione e, come ripetizione di qualcosa che propriamente è irripetibile, limitatezza al tempo stesso. Intrigo, svolgimento, sono non solo attività soggettiva, divenire temporale per sé. In misura non minore essi rappresentano nelle opere la vita priva di vincoli, cieca, che consuma se stessa. Le opere d'arte non sono più un baluardo contro di essa. Ogni intrigo, in senso letterale e traslato, dice: così vanno le cose, così è fuori. Nel rappresentare tale «*Comment c'est*» le ignare opere d'arte vengono compenstrate dal loro altro, e quanto è proprio di esse, il movimento verso l'obiettivazione, viene motivato da quel qualcosa di eterogeneo. Ciò è possibile perché intrigo e svolgimento, mezzi artistici soggettivi, trapiantati nelle opere assentono in esse a quel carattere di obiettivazione soggettiva che posseggono nella realtà; lo rinfacciano al lavoro sociale insieme alla sua propria ottusità, cioè alla sua potenziale superfluità. Tale superfluità è davvero il punto di coincidenza tra l'arte e l'attività sociale reale. In ciò in cui un dramma, un prodotto del genere della sonata dell'era borghese, viene "lavorato": ossia scomposto in motivi minimi e oggettualizzato attraverso una sintesi dinamica di essi, riecheggia, fino a quanto è più sublime, la produzione di merci. La connessione di tali procedimenti tecnici con procedimenti materiali, sviluppati a partire dal periodo della manifattura, non è ancora chiarita, ma è decisamente evidente. Con l'intrigo e lo svolgimento il meccanismo si introduce però nelle opere non solo come vita eterogenea, ma anche come legge propria di quest'ultima: le opere d'arte nominalistiche erano *tableaux économiques* ignari di se stessi. Questa è l'origine, sul piano della filosofia della storia, dello *humour* moderno. È vero che è attraverso il meccanismo esteriore che la vita viene riprodotta. Esso è mezzo per uno scopo. Ma soggioga tutti gli

scopi fino a diventare scopo a se stesso, veramente assurdo. Nell'arte ciò si ripresenta nel fatto che gli intrighi, gli svolgimenti, le azioni, in forma depravata i crimini dei romanzi gialli, assorbono tutto l'interesse. Invece gli esiti a cui tendono decadono a schemi fissi. Così il meccanismo reale, in base alla propria determinazione solo un per-qualcosa, contraddice tale determinazione, diventa sciocco in sé e ridicolo per l'ingegno estetico. Haydn, uno dei compositori più grandi, con la configurazione dei propri finali ha ascritto paradigmaticamente all'opera d'arte la nullità della dinamica attraverso cui essi si obiettivano; ciò che a buon diritto in Beethoven si può chiamare *humour*, di qualunque cosa si tratti, si colloca nel medesimo strato. Quanto più però intrigo e dinamica diventano un fine a se stesso – ad esempio, l'intrigo una follia materiale già nelle *Liaisons dangereuses* –, tanto più essi diventano comici anche nell'arte; tanto più l'eccitazione, che è associata soggettivamente a quella dinamica, diventa rabbia per il danaro perduto, un momento di indifferenza per l'individuazione. Il principio dinamico, da cui più a lungo e più fermamente l'arte ha potuto sperare che venisse l'omeostasi tra universale e particolare, va in protesta. Anche a ciò il senso della forma toglie l'incanto, percependolo come qualcosa di sciocco. Questa esperienza risale alla metà del XIX secolo. Baudelaire, apologeta della forma non meno che lirico della *vie moderne*, l'ha espressa nella dedica dello *Spleen de Paris* affermando che avrebbe potuto interrompere dove gli andava, e anche dove va al lettore nella sua lettura «poiché io non sospendo la sua volontà riluttante all'interminabile filo di un intrigo superfluo»⁹⁹. Ciò che l'arte nominalistica organizzava mediante il divenire, ora che l'intento della funzione si nota e stride, è bollato come superfluo. Il testimone principale dell'intera estetica dell'*art pour l'art* nella propria affermazione per così dire depone le armi: il suo *dégoût* si estende al principio dinamico, che l'opera in quanto essente-in-sé congeda da sé. Da allora la legge di tutta l'arte diventa l'antilegge di essa. Come per l'opera d'arte borghesemente nominalistica è invecchiata l'apriorità statica della forma, così ora invecchia la dinamica estetica, conformemente a quell'esperienza del non esserci più vita formulata per primo da Kürnberger, ma balenante da ogni riga, da ogni verso di Baudelaire. Ciò non è cambiato nella situazione dell'arte attuale. Il carattere di processo viene colpito dalla critica dell'apparenza, non meramente di quella estetica universale, ma di quella del progresso nel pieno

del reale essere-sempre-uguale. Il processo viene smascherato come ripetizione; l'arte deve vergognarsi di esso. Nella modernità a essere cifrato è il postulato di un'arte che non si piega più alla disgiunzione di statica e dinamica. Indifferente nei confronti del *cliché* imperante dello sviluppo, Beckett scorge il proprio compito nel muoversi in uno spazio infinitamente piccolo, verso il punto privo di dimensioni. Questo principio estetico della costruzione, in quanto principio dell'*Il faut continuer*, sarebbe al di là della statica; al di là della dinamica in quanto segnare il passo, ammissione della vacuità di essa. In conformità a ciò tutte le tecniche costruttiviste dell'arte si muovono in funzione della statica. Il *telos* della dinamica del sempre-uguale è ormai unicamente disgrazia; è questa che la poesia di Beckett guarda in faccia. La coscienza intuisce ciò che è limitato in uno sviluppo illimitatamente autosufficiente colto come illusione del soggetto assoluto, il lavoro sociale va esteticamente ben oltre il *pathos* borghese una volta che la superfluità del lavoro è venuta realmente a portata. La dinamica delle opere d'arte è frenata sia dalla speranza nell'abolizione del lavoro sia dalla minaccia della morte per assideramento; entrambe le cose si annunciano obiettivamente al suo interno, di per sé essa non può scegliere. Il potenziale di libertà in essa auspicabile è al tempo stesso inibito dalle condizioni sociali e pertanto non è sostanziale nemmeno per l'arte. Da qui l'ambivalenza della costruzione estetica. Essa riesce tanto a codificare il congedo del soggetto indebolito quanto a fare dell'estraniamento assoluta una questione dell'arte, che voleva il contrario, così come ad anticipare l'*imago* di una situazione conciliata che sarebbe in sé al di sopra di statica e dinamica. Diversi collegamenti trasversali con la tecnocrazia fanno sospettare che il principio della costruzione resti esteticamente succube del mondo amministrato; ma esso può metter capo a una forma estetica ancora sconosciuta, la cui organizzazione razionale accenna all'abolizione di tutte le categorie dell'amministrazione insieme ai loro riflessi nell'arte.

Società.

Carattere ancipite dell'arte: fait social e autonomia; sul carattere di feticcio. Prima dell'emancipazione del soggetto indubbiamente l'arte era, in un certo senso, più immediatamente che in seguito qualcosa di sociale. La sua autonomia, l'autonomizzarsi rispetto alla società, è stata una funzione della coscienza borghese della libertà, a sua volta cresciuta in stretta unione con la struttura sociale. Prima che tale coscienza si formasse, l'arte era sí in sé in contraddizione con il dominio sociale e il suo prolungamento nei *mores*, non però per sé. Conflitti a tratti ce ne sono stati, a partire dal verdetto emesso nello Stato platonico, tuttavia l'idea di un'arte radicalmente oppositiva nessuno l'avrebbe concepita, e i controlli sociali avevano un effetto assai più diretto che nell'era borghese fino alla soglia degli Stati totali. Dall'altra parte la borghesia ha integrato a sé l'arte più compiutamente di qualsiasi società precedente. La pressione del crescente nominalismo ha fatto venire sempre più fuori il carattere sociale dell'arte, sempre presente in maniera latente; nel romanzo esso è incomparabilmente molto più evidente che, ad esempio, nell'epos cavalleresco, altamente stilizzato e distanziato. La confluenza di esperienze non più rifinite da generi a priori; la coercizione a costruire la forma partendo da esse, dal basso, sono "realistiche" già in base alla pura situazione estetica, prima di ogni contenuto. Non più sublimato in anticipo dal principio di stilizzazione, il rapporto del contenuto con la società da cui esso proviene diventa ora molto più saldo, e senz'altro non solo nella letteratura. Persino i cosiddetti generi bassi avevano mantenuto una distanza dalla società anche laddove, come la commedia attica, rendevano tematici rapporti borghesi e accadimenti della quotidianità; la fuga nella terra di nessuno non è una capriola di Aristofane, ma un momento essenziale della sua forma. Se l'arte, per un suo lato, come prodotto del lavoro sociale dello spirito è sempre *fait social*, con la sua borghesizzazione lo diventa espressamente. Essa tratta da oggetto il rapporto dell'artefatto con la società empirica; all'inizio di questo cammino si trova il *Don Chisciotte*. Sociale, però, l'arte lo è non solo per la modalità della propria produzione, nella quale si concentra di volta in volta la dialettica tra forze produttive e rapporti di produzione, né per l'origine sociale del proprio contenuto materiale. Piuttosto essa

diventa qualcosa di sociale per la propria posizione contraria alla società, e tale posizione essa la ricopre soltanto perché autonoma. Cristallizzandosi in sé come qualcosa di proprio invece di accondiscendere a norme sociali vigenti e di qualificarsi come “socialmente utile”, essa critica la società con la propria mera esistenza, cosa biasimata dai puritani di tutte le confessioni. Non c’è niente di puro, di integralmente formato secondo la propria legge immanente, che non eserciti tacitamente una critica, che non denunci l’umiliazione dovuta a una situazione che si muove verso la società totale dello scambio: in questa tutto è solo per altro. Ciò che è asociale dell’arte è negazione determinata della società determinata. Peraltro con il proprio rifiuto della società, che coincide con la sublimazione mediante legge formale, l’arte autonoma si presta anche a essere veicolo dell’ideologia: prendendo le distanze lascia anche la società, di cui ha orrore, in pace. Anche questo è più che solo ideologia: la società non è meramente la negatività che la legge formale estetica condanna, ma anche nella sua configurazione più problematica è l’insieme della vita degli uomini che si produce e si riproduce. Da tale momento l’arte ha potuto dispensarsi tanto poco quanto dalla critica, finché il processo sociale non si è rivelato come un processo di autoannichilimento; e non è in potere dell’arte, in quanto qualcosa di privo di giudizio, di separare le due cose in base alle intenzioni. Una pura forza produttiva come quella estetica, una volta liberata dal *diktat* eteronomo, è obiettivamente l’immagine rovesciata della produttività incatenata, ma anche il paradigma del fatale fare fine a se stesso. Solo grazie alla propria forza sociale di resistenza l’arte si mantiene in vita; se non si reifica, diventa merce. Ciò che apporta alla società non è comunicazione con essa ma qualcosa di assai mediato, una resistenza in cui in forza dello sviluppo infraestetico si riproduce quello sociale, senza che quest’ultimo venga imitato. La modernità radicale preserva l’immanenza dell’arte, pena il suo autosuperamento dialettico, al punto che la società viene fatta entrare in essa solo offuscata, come nei sogni ai quali sono state da sempre paragonate le opere d’arte. Niente di sociale nell’arte lo è immediatamente, anche dove ambisce ad esserlo. Di recente il socialmente impegnato Brecht, per dare in qualche modo un’espressione artistica al proprio atteggiamento, si è dovuto allontanare proprio dalla realtà sociale che il suo teatro ha di mira. Ha avuto bisogno di allestimenti gesuitici perché ciò che ha scritto

fosse camuffato da realismo socialista così da sfuggire all'inquisizione. La musica rivela i segreti di tutta l'arte. Come in essa la società, il suo movimento e le sue contraddizioni, compaiono solo in maniera vaga, sí trapelando da essa ma con scarsa identificazione, così capita alla società in tutta l'arte. Laddove quest'ultima sembra riprodurre la società, diventa a maggior ragione un come-se. La Cina di Brecht, per motivi contrari, è non meno stilizzata della Messina di Schiller. Tutti i giudizi morali su figure di romanzo o teatrali erano privi di valore anche se ben si attagliavano agli originali di esse; le discussioni sulla questione se l'eroe positivo possa o meno avere tratti negativi restano cretine come cretine suonano all'orecchio di chi le ascolta al di là di questo territorio delimitato. La forma ha l'effetto di un magnete che ordina gli elementi che provengono dall'empiria in modo da estraniarli al contesto della loro esistenza extraestetica, e solo così essi possono impadronirsi dell'essenza extraestetica. Al contrario, nella prassi dell'industria culturale un rispetto servile per i dettagli empirici, la completa apparenza della fedeltà fotografica, non fa che unirsi con tanto maggior successo alla manipolazione ideologica con l'utilizzazione di quegli elementi. Sociale nell'arte è il suo movimento immanente contro la società, non la sua presa di posizione manifesta. Il suo aspetto storico allontana da sé la realtà empirica, di cui tuttavia le opere d'arte in quanto cose sono parte. Per quanto si possa predicare una funzione sociale delle opere d'arte, essa consiste nella loro mancanza di funzione. Esse, grazie alla propria differenza dalla realtà stregata, incarnano negativamente una situazione in cui ciò che è andrebbe al posto giusto, quello suo proprio. Il loro incanto è disincanto. La loro essenza sociale ha bisogno della doppia riflessione sul loro essere-per-sé e sulle loro relazioni con la società. Il loro carattere ancipite è palese in tutte le loro manifestazioni; esse cambiano e contraddicono se stesse. In maniera convincente, critici socialmente progressisti hanno rimproverato al programma dell'*art pour l'art*, spesso alleato della reazione politica, il feticismo nel concetto di opera d'arte pura, bastante solo a se stessa. In ciò vi è di giusto che le opere d'arte, prodotti di lavoro sociale, sottomesse alla propria legge formale o produttrici di una di esse, si rendono impermeabili a ciò che loro stesse sono. In tal senso una qualunque opera d'arte potrebbe essere soggetta al verdetto di falsa coscienza ed essere imputata all'ideologia. Formalmente esse, a prescindere da quel che

dicono, sono ideologia nel loro porre qualcosa che è a priori spirituale come indipendente dalle condizioni della sua produzione materiale, perciò di natura superiore, e nel loro ingannare sull'antichissima colpa consistente nella separazione di lavoro corporeo e spirituale. Ciò che per effetto di tale colpa è diventato qualcosa di superiore, viene da esse umiliato. Perciò le opere d'arte con contenuto di verità non si esauriscono nel concetto di arte; teorici dell'*art pour l'art* come Valéry hanno richiamato l'attenzione su ciò. Ma con il loro colpevole feticismo le opere d'arte non sono liquidate, tanto poco quanto qualsiasi cosa colpevole; infatti niente nel mondo mediato universalmente sociale sta al di fuori del nesso di colpevolezza di quest'ultimo. Il contenuto di verità delle opere d'arte, che è anche la loro verità sociale, tuttavia ha per condizione il loro carattere di feticcio. Il principio dell'essere-per-altro, apparentemente antagonista del feticismo, è quello dello scambio, e in esso si camuffa il dominio. A garantire ciò che è privo di dominio è solo quello che non si adatta a tale principio; a garantire il valore d'uso atrofizzato è ciò che è inutile. Le opere d'arte sono i vicari delle cose non più deturpate dallo scambio, di ciò che non è guastato dal profitto e dal falso bisogno dell'umanità degradata. Nell'apparenza totale, l'apparenza del loro essere-in-sé è maschera della verità. Il sarcasmo di Marx sul prezzo vergognoso che Milton ha strappato per il *Paradiso perduto*, che certo non si legittima sul mercato in quanto lavoro socialmente utile¹⁰⁰, è, come denuncia di quest'ultimo, la più forte difesa dell'arte contro la sua funzionalizzazione borghese, che si protrae nella sua condanna adialetticamente sociale. Una società liberata sarebbe al di là dell'irrazionalità dei suoi *faux frais* e al di là della razionalità fine-mezzi di ciò che è utile. Ciò si cifra nell'arte ed è la sua testata missilistica sociale. Poiché i feticci magici sono una delle radici storiche dell'arte, alle opere d'arte resta mescolato qualcosa di feticistico che sfugge al feticismo delle merci. Esse non possono né espungerlo da loro stesse né negarlo; anche socialmente il momento enfatico dell'apparenza presente nelle opere d'arte è, in quanto correttivo, l'organo della verità. Le opere d'arte che non perseverano così feticisticamente nella propria concordanza come se fossero l'assoluto che non possono essere, sono fin dall'inizio prive di valore; ma poi il continuare a esistere dell'arte diventa precario appena essa diventa consapevole del proprio feticismo e – come dalla metà del XIX secolo – si impunta su di esso. Al proprio

accecamiento essa si può appellare, senza di esso non sarebbe. Ciò la spinge nell'aporia. Appena al di là di questa non traspare che il riconoscimento della razionalità della propria irrazionalità. Le opere d'arte che vogliono spogliarsi del feticismo attraverso interventi politici di fatto assai discutibili, sul piano sociale si perdono regolarmente in una falsa coscienza per una inevitabile e inutilmente lodata semplificazione. Nella prassi dal fiato corto a cui esse ciecamente cedono, viene prolungata la loro propria cecità.

Ricezione e produzione. L'obiettivazione dell'arte, dal punto di vista della società all'esterno: il suo feticismo, è a sua volta sociale in quanto prodotto della divisione del lavoro. Perciò il rapporto dell'arte con la società non va ricercato prevalentemente nella sfera della ricezione. È precedente a quest'ultima: è nella produzione. L'interesse per la decifrazione sociale dell'arte deve volgersi a questa invece di farsi liquidare dal rilievo e dalla classificazione di effetti che spesso, per motivi sociali, divergono completamente dalle opere d'arte e dal loro contenuto sociale obiettivo. Le reazioni umane alle opere d'arte sono da tempo memorabile estremamente mediate, non riferite immediatamente alla cosa oggettiva; oggi riguardano la società nel suo complesso. La ricerca degli effetti né è all'altezza dell'arte come qualcosa di sociale né può affatto dettare norme all'arte, come invece fa arrogandosene il diritto sotto lo spirito positivista. L'eteronomia che si pretenderebbe dall'arte con il rovesciamento normativo dei fenomeni di ricezione, come catena ideologica sarebbe superiore a tutto ciò che di ideologico inerisca mai alla sua feticizzazione. Arte e società convergono nel contenuto, non in qualcosa di esteriore all'opera d'arte. Ciò concerne anche la storia dell'arte. La collettivizzazione dell'individuo va a spese della forza produttiva sociale. Nella storia dell'arte si ripresenta la storia reale grazie alla vita propria delle forze produttive che derivano da quest'ultima e in seguito da essa sono isolate. Su ciò si basa il ricordo del transitorio attraverso l'arte. Essa lo conserva e lo rende presente mutandolo: questa è la spiegazione sociale del suo nucleo temporale. Astenendosi dalla prassi, l'arte diventa uno schema della prassi sociale: ogni opera d'arte autentica in sé sovverte. Mentre la società, in virtù dell'identità delle forze e anche dei rapporti, raggiunge l'arte per scomparirvi, per converso l'arte, e fosse pure quella di volta in volta più avanzata, ha in sé la tendenza alla propria socializzazione, alla

propria integrazione sociale. Solo che quest'ultima non le arreca, come decanta un *cliché* che si bea del progresso, la benedizione della giustizia con un'attestazione posteriore. Per lo più la ricezione smussa ciò in cui l'arte è stata negazione determinata della società. Le opere di solito agiscono criticamente all'interno dell'era del proprio manifestarsi; in seguito vengono neutralizzate, non da ultimo perché i rapporti sono mutati. La neutralizzazione è il prezzo sociale dell'autonomia estetica. Ma una volta che le opere d'arte giacciono sepolte nel pantheon dei beni culturali, sono lese anche esse stesse, è lesa il loro contenuto di verità. Nel mondo amministrato la neutralizzazione è universale. Una volta il surrealismo è insorto contro la feticizzazione dell'arte come sfera separata ma, da arte che esso tuttavia comunque era, è stato spinto oltre la pura forma della protesta. Pittori per i quali la qualità della *peinture* non era, come in André Masson, decisiva, hanno realizzato una sorta di compromesso tra scandalo e ricezione sociale. Alla fine Salvador Dalí è diventato un pittore di *society* al quadrato, il László o il Van Dongen di una generazione che ha creduto di essere "*sophisticated*" in base al vago sentimento di uno stato di crisi stabilizzato per decenni. In tal modo è stata fondata la falsa sopravvivenza del surrealismo. Correnti moderne, in cui contenuti che irrompono in maniera scioccante hanno compromesso la legge formale, sono predestinate a scendere a patti con il mondo, che appena la spina è allontanata sente familiare la materialità non sublimata. Nell'epoca della totale neutralizzazione si profila peraltro la falsa conciliazione anche nell'ambito della pittura radicalmente astratta: il non oggettuale è adatto come decorazione di pareti nel nuovo stato di benessere. Se in tal modo diminuisca anche la qualità immanente, è incerto; l'enfasi con cui i reazionari sottolineano questo pericolo depone a sfavore di essa. Sarebbe davvero idealistico localizzare il rapporto tra arte e società solamente nei problemi sociali di struttura in quanto socialmente mediati. Il carattere ancipite dell'arte: autonomia e *fait social*, continua sempre a palesarsi in evidenti dipendenze e conflitti tra le due sfere. Spesso si interviene nella produzione artistica immediatamente sul piano economico-sociale; attualmente, ad esempio, con contratti a lungo termine tra pittori e mercanti d'arte, che promuovono quel che si chiama in un gergo da artigiani impronta personale, in modo sfrontato occasione d'oro. Il fatto che l'espressionismo tedesco a suo tempo si sia volatilizzato

rapidamente, ha forse ragioni artistiche nel conflitto tra l'idea di quell'opera di cui esso ancora andava in cerca e l'idea specifica del grido assoluto. Non è senza tradire che opere espressioniste sono del tutto riuscite. Ha contribuito inoltre il fatto che questo genere è invecchiato politicamente quando il suo impeto rivoluzionario non si è realizzato e quando l'Unione Sovietica ha cominciato a perseguire l'arte radicale. Non va però taciuto il fatto che gli autori del movimento allora non recepito – lo è stato solo quaranta o cinquanta anni più tardi – furono costretti a vivere e, come si dice in America, *to go commercial*; lo si potrebbe dimostrare con riferimento alla maggior parte degli scrittori espressionisti tedeschi che sono sopravvissuti alla prima guerra mondiale. Sociologicamente dal destino degli espressionisti si può imparare il primato del concetto borghese di mestiere sul puro bisogno d'espressione che, per quanto ingenuo e annacquato, ha ispirato gli espressionisti. Nella società borghese gli artisti, come tutti coloro che producono spiritualmente, sono costretti a continuare a fare appena firmano come artisti. Espressionisti in congedo si sono scelti temi che non sgraditamente promettevano di essere smerciabili. La mancanza di coercizione immanente alla produzione malgrado la contemporanea coazione economica a continuare a produrre si trasmette al prodotto sotto forma di indifferenza obiettiva di quest'ultimo.

Scelta della materia; soggetto artistico; rapporto con la scienza. Tra le mediazioni di arte e società quella della materia, la trattazione aperta e non velata di oggetti sociali, è la più superficiale e ingannevole. Che la statua di un caricatore di carbone dica socialmente a priori di più di una statua senza eroi proletari, viene in fondo ripetuto a pappagallosolo laddove l'arte è inserita nella realtà, stando all'uso linguistico delle democrazie popolari, strettamente in modo da "formare l'opinione", come fattore efficace, sussumendola agli scopi della realtà, in genere per accrescere la produzione. L'idealizzato caricatore di carbone di Meunier era consono, insieme al suo realismo, a quella ideologia borghese che in tal modo se la sbrigava con l'allora ancora visibile proletariato, attestando anche ad esso una bella umanità e una nobile *physis*. Anche il non truccato naturalismo va spesso insieme al piacere nascosto, psicoanaliticamente: anale, al carattere borghese deformato. Con leggerezza si pasce della miseria e della

depravazione che fustiga; Zola, come gli autori del “*Blut und Boden*”, ha celebrato la fecondità e ha utilizzato *cliché* antisemiti. Non si può tracciare un confine tra aggressività e conformismo dell'accusa nello strato della materia trattata. L'indicazione del movimento su un coro agit-prop messo in bocca a disoccupati: di cantarlo in maniera spiacevole, verso il 1930 poteva anche fungere da lasciapassare, non essendo quasi mai testimonianza di coscienza progredita; sempre però è stato incerto se l'ostentazione artistica dello sbraitare e della crudezza denunci lo sbraitare e la crudezza presenti nella realtà o si identifichi con quest'ultima. La denuncia sarebbe forse possibile solo a ciò che viene trascurato da un'estetica sociale che crede nelle materie trattate, la configurazione. A essere socialmente decisivo nelle opere d'arte è quel che del contenuto parla dalle loro strutture formali. Kafka, nella cui opera il capitalismo monopolistico appare solo in lontananza, codifica nei relitti del mondo amministrato quel che capita agli uomini sotto la signoria sociale totale con maggior fedeltà e potenza dei romanzi sui *trust* industriali corrotti. Il fatto che la forma sia il luogo del contenuto sociale può essere reso tangibile in Kafka nel linguaggio. Di esso si è spesso fatta notare l'oggettività, l'aspetto kleistiano, e i suoi degni lettori hanno riconosciuto la contraddizione con le vicende distanti da una così sobria esposizione per il loro carattere immaginario. Ma quel contrasto diventa produttivo non solo perché egli porta l'impossibile a minacciosa vicinanza con una descrizione quasi realistica. Nondimeno la critica, fin troppo artistica per orecchie impegnate, dei tratti realistici della forma kafkiana ha un suo aspetto sociale. A causa di alcuni di questi tratti Kafka diventa accettabile per un ideale di ordine, possibilmente quello di una vita semplice e di un'attività modesta nel posto assegnato, che a sua volta è diventato immagine di copertura della repressione sociale. L'*habitus* linguistico dell'essere-così-e-non-altrimenti è il *medium* in forza del quale la signoria sociale diventa manifestazione. Kafka si guarda saggiamente dal nominarla, come se altrimenti venisse rotto l'incantesimo della signoria, la cui insormontabile onnipresenza definisce lo spazio dell'opera kafkiana e che, come apriori di essa, non può diventare tematica. Il suo linguaggio è l'organo di quella configurazione di positivismo e mito che socialmente solo ora diventa del tutto intuibile. La coscienza reificata, che presuppone e conferma l'inevitabilità e l'immutabilità dell'essente, in quanto erede dell'antica signoria è la nuova configurazione del mito del

sempre-uguale. Lo stile epico di Kafka, nel suo arcaismo, è mimesi della reificazione. Benché debba rinunciare a trascendere il mito, in esso la sua opera rende riconoscibile il nesso d'accecamento della società mediante il come, il linguaggio. Per la sua narrazione la follia è tanto ovvia quanto lo è diventata per la società. Socialmente muti sono i prodotti che adempiono al proprio dovere restituendo *tel quel* il sociale di cui trattano e ascrivendosi a maggior gloria tale scambio di materia con la natura seconda in quanto rispecchiamento. Il soggetto artistico è in sé sociale, non privato. Non diventa affatto sociale per una collettivizzazione forzata o per la scelta della materia trattata. Nell'epoca del collettivismo repressivo l'arte ha la forza di resistere alla maggioranza compatta che è diventata un criterio della cosa oggettiva e della sua verità sociale, presente in chi produce in solitudine e senza coperture, senza che in tal modo peraltro siano state escluse forme collettive di produzione come gli *atelier* di composizione progettati da Schönberg. Rapportandosi nella sua produzione sempre anche in modo negativo alla propria immediatezza, l'artista obbedisce inconsapevolmente a qualcosa di socialmente universale: a ogni correzione riuscita guarda a ciò dall'alto in basso il soggetto complessivo, che ancora riuscito non è. Le categorie dell'obiettività artistica vanno insieme all'emancipazione sociale, ove la cosa oggettiva si libera con un suo proprio impulso dal controllo e dalla convenzione sociale. Tuttavia le opere d'arte non possono lasciare ciò in una vaga e astratta universalità come il classicismo. L'essere-scisso, e con ciò la concreta situazione storica di ciò che è loro eterogeneo, è la loro condizione. La verità sociale di esse dipende dal loro aprirsi a quel contenuto. Quest'ultimo diventa la loro materia, a cui si assimilano, proprio quando la loro legge formale non appiana la scissione ma, volendo plasmare ciò, ne fa cosa propria. – Malgrado sia profonda – e ancora ampiamente oscura – la parte che ha la scienza nel dispiegarsi delle forze produttive artistiche; malgrado la società penetri nell'arte proprio mediante metodi appresi dalla scienza, non per questo la produzione artistica, e fosse pure quella di un costruttivismo integrale, diventa scientifica. Tutte le scoperte scientifiche perdono in essa il carattere di letteralità: lo si potrebbe desumere dalla modificazione delle leggi ottico-prospettiche in pittura, dei rapporti naturali degli armonici in musica. Quando l'arte spaventata dalla tecnica tenta di conservare il proprio posticino annunciando il suo stesso

trasformarsi in scienza, essa disconosce il valore posizionale delle scienze nella realtà empirica. D'altro canto nemmeno bisogna, come piacerebbe all'irrazionalismo, mettere in gioco contro le scienze il principio estetico in quanto sacrosanto. L'arte non è un complemento culturale della scienza privo di vincoli, ma è in tensione critica nei suoi confronti. Ciò che, ad esempio, va rimproverato alle attuali scienze dello spirito come loro insufficienza immanente, ossia la loro carenza di spirito, è sempre quasi al tempo stesso carenza di senso estetico. Non per niente la scienza omologata viene mossa a ira ogni volta che nel suo ambito si fa sentire quel che essa attribuisce all'arte per rimanere in pace nella propria attività; il fatto che qualcuno sappia scrivere rende costui scientificamente sospetto. Rozzezza di pensiero significa incapacità di differenziare all'interno della cosa oggettiva, e la differenziatezza è tanto una categoria estetica quanto una categoria della conoscenza. Scienza e arte non vanno fuse, però le categorie vigenti al loro interno non sono distinte in modo assoluto. La coscienza che conforma vuole l'opposto, da una parte essendo incapace di distinguere tra le due, dall'altra non volendo capire che in sfere non-identiche agiscono forze identiche. Ciò non vale meno sul piano morale. La brutalità contro le cose è potenzialmente brutalità contro gli uomini. Quel che è rozzo, nucleo soggettivo del male, viene negato a priori dall'arte, per la quale è indispensabile l'ideale dell'integralmente formato: ciò, non l'annunciazione di tesi morali o il conseguimento di effetti morali, costituisce il suo prender parte alla morale e la vincola a una società maggiormente degna dell'uomo.

L'arte come modo di comportarsi. Lotte sociali, rapporti di classe, lasciano l'impronta sulla struttura delle opere d'arte; le posizioni politiche che le opere d'arte occupano per conto proprio sono rispetto a ciò epifenomeni, in genere, a scapito della formazione integrale delle opere d'arte e dunque alla fin fine anche del contenuto sociale di verità di esse. La disposizione d'animo basta a poco. Si potrà discutere fino a che punto la tragedia attica, anche quella euripidea, abbia preso partito nei violenti conflitti sociali dell'epoca; tuttavia la linea di tendenza della forma tragica relativamente agli argomenti mitici, il dissolvimento della signoria del destino e la nascita della soggettività, attestano tanto un'emancipazione sociale da nessi feudal-familiari quanto, nella

collisione tra ordinamento mitico e soggettività, l'antagonismo tra il dominio alleato al destino e l'umanità che si destina alla maggiore età. Il fatto che tanto la tendenza sul piano della filosofia della storia quanto tale antagonismo siano diventati un apriori formale anziché essere trattati solo da materie, conferisce alla tragedia la sua sostanzialità sociale: la società si manifesta in essa tanto più autenticamente quanto meno viene presa di mira. La partigianeria, che è la virtù delle opere d'arte non meno che degli uomini, vive nella profondità, ove antinomie sociali diventano dialettica delle forme: è nell'aiutarle a venire al linguaggio attraverso la sintesi della creazione che gli artisti svolgono socialmente la propria parte; lo stesso Lukács nei suoi ultimi anni si è sentito costretto a riflessioni del genere. Il configurare, articolando le contraddizioni prive di parole e mute, assume in tal modo tratti di una prassi che non soltanto fugge davanti a quella reale; soddisfa il concetto stesso di arte come modo di comportarsi. È una figura della prassi e non deve scusarsi perché non agisce direttamente: non lo potrebbe fare nemmeno se lo volesse, essendo estremamente incerto l'effetto politico anche dell'arte cosiddetta impegnata. I punti di vista sociali degli artisti possono magari avere una loro funzione quando irrompono nella coscienza conformistica, ma passano in secondo piano nel dispiegarsi delle opere. Circa il contenuto di verità di Mozart non dice niente il fatto che alla morte di Voltaire egli abbia espresso opinioni riprovevoli. All'epoca del loro apparire non si deve peraltro neanche astrarre da ciò che le opere d'arte vogliono; chi apprezza Brecht unicamente per i suoi meriti artistici non lo capisce non meno di chi giudica la sua rilevanza in base alle sue tesi. È l'immanenza della società nell'opera il rapporto sociale essenziale dell'arte, non l'immanenza dell'arte nella società. Poiché il contenuto sociale dell'arte non risiede al di fuori del *principium individuationis* di essa ma dimora nell'individuazione, a sua volta qualcosa di sociale, all'arte è velata la sua propria essenza sociale e solo la sua interpretazione può coglierla.

Ideologia e verità. Anche, però, in opere d'arte che sono mescolate fin nell'intimo con l'ideologia, il contenuto di verità riesce ad affermarsi. L'ideologia, in quanto apparenza socialmente necessaria, è sempre in tale necessità anche la figura distorta del vero. È una soglia che oppone la coscienza sociale dell'estetica alla grettezza il fatto che essa rifletta la critica sociale di ciò che delle opere d'arte è

ideologico anziché ripeterla tale e quale. Un modello del contenuto di verità di un'*œuvre* assolutamente ideologica nelle proprie intenzioni è Stifter. Ideologici non sono solo gli argomenti scelti in modo conservatore-restauratore e il *fabula docet*, ma anche il contegno formale obiettivistico che suggerisce micrologicamente una tenera empiria, una vita sensatamente giusta di cui poter narrare. Per questo Stifter è diventato l'idolo di una borghesia nobiliare-retrospettiva. Gli strati che gli hanno procurato la sua popolarità semi-esoterica si sfaldano. Ma con ciò non è detta l'ultima parola su di lui, essendo esagerati l'esser conciliato e conciliante soprattutto nella sua fase tarda. L'obiettività si irrigidisce a maschera, la vita evocata diventa un rituale repellente. Attraverso l'eccentricità del medio riluce la sofferenza taciuta e negata del soggetto estraniato e l'inconciliatezza della situazione. Pallida e scialba è la luce sulla sua prosa matura, come se questa fosse allergica alla felicità del colore; si riduce per dir così a grafica per l'esclusione di quanto è spiacevole e recalcitrante in una realtà sociale incompatibile sia con la disposizione d'animo del poeta sia con l'apriori epico che egli ha ripreso forzosamente da Goethe. Ciò che accade contro la volontà di questa prosa a causa della discrepanza tra la sua forma e la società già capitalistica, incrementa la sua espressione. L'eccessiva tensione ideologica conferisce all'opera in maniera mediata il suo contenuto di verità non ideologico, la sua superiorità su tutta la letteratura di consolante conforto e studiato riparo paesaggistico, e le ha fruttato la qualità autentica che Nietzsche ammirava. Egli del resto è il paradigma di quanto poco l'intenzione poetica, anche lo stesso senso immediatamente incarnato o rappresentato da un'opera d'arte, assomigli al contenuto obiettivo di essa; in lui il contenuto è davvero la negazione del senso, ma non lo sarebbe se quest'ultimo non venisse inteso dall'opera d'arte e poi superato dialetticamente dalla complessione propria di essa. L'affermazione diventa cifra della disperazione, e la più pura negatività del contenuto racchiude, come in Stifter, un grano di affermazione. Lo splendore che oggi irradiano le opere d'arte che tabuizzano ogni affermazione è la manifestazione dell'*ineffabile* affermativo, del sorgere di qualcosa di non-essente come se però fosse. La sua pretesa di essere si spegne nell'apparenza estetica, venendo tuttavia promesso ciò che non è grazie al fatto di manifestarsi. La costellazione di essente e non-essente è la figura utopica dell'arte. Benché venga spinta alla

negatività assoluta, essa proprio in forza di quella negatività non è qualcosa di assolutamente negativo. L'essenza antinomica del residuo affermativo non si trasmette affatto alle opere d'arte dapprima nella loro posizione nei confronti dell'essente in quanto società, ma immanentemente, e spande su di esse una luce crepuscolare. Nessuna bellezza oggi può più sottrarsi alla domanda se sia o meno effettivamente bella e non carpita mediante un'affermazione non processuale. L'avversione nei confronti dell'arte applicata è, spostata, la cattiva coscienza dell'arte in generale che si desta al risuonare di un qualunque accordo, al cospetto di un qualunque colore. La critica sociale dell'arte non ha bisogno di saggiare quest'ultima dapprima dall'esterno: viene generata dalle formazioni infraestetiche. L'accresciuta sensibilità del senso estetico si avvicina asintoticamente a quella socialmente motivata contraria all'arte. – Ideologia e verità dell'arte non stanno in rapporto tra loro come loglio e grano. Essa non ha l'una senza l'altra, e tale reciprocità a sua volta da un lato induce all'abuso ideologico, dall'altro sollecita alla liquidazione sommaria secondo lo stile dell'azzeramento. Solo un passo divide l'utopia dell'essere uguali a se stesse delle opere d'arte dalla puzza delle rose celesti che l'arte spargerebbe sulla vita terrestre, come le donne secondo la tirata di Schiller. Quanto più spudoratamente la società si muta in quella totalità in cui essa assegna anche all'arte, come a tutto, un suo valore posizionale, tanto più completamente questa si polarizza in ideologia e protesta; e tale polarizzazione difficilmente sfocia in qualcosa di buono. La protesta assoluta la comprime e si trasforma nella sua propria *raison d'être*; l'ideologia si assottiglia a misera e autoritaria copia della realtà.

“Colpa”. Nella cultura risorta dopo la catastrofe l'arte assume pienamente con la propria pura esistenza, prima di ogni contenuto interno e complessivo, un tratto ideologico. La sua sproporzione nei confronti dell'orrore accaduto e incombente la condanna al cinismo; si allontana da esso anche quando vi si consegna. La sua obiettivazione implica freddezza nei confronti della realtà. Ciò la degrada a complice della medesima barbarie di cui essa non è meno vittima quando sacrifica l'obiettivazione collaborando senza mediazioni, sia pure attraverso un polemico *engagement*. Ogni opera d'arte, anche quella radicale, oggi ha un suo aspetto conservatore; la sua esistenza aiuta a consolidare le sfere dello spirito e della

cultura, la cui impotenza reale e la cui complicità con il principio della sciagura vengono nudamente alla luce. Ma questo qualcosa di conservatore, contro la tendenza generale all'integrazione sociale più forte nelle creazioni più avanzate che in quelle moderate, non merita solo di andare in rovina. Solamente nella misura in cui sopravviva e continui a operare lo spirito nella sua forma più progredita, è in generale possibile la resistenza al dominio assoluto delle totalità sociali. Un'umanità a cui lo spirito progrediente non avesse trasmesso ciò che essa si appresta a liquidare sprofonderebbe in quella barbarie che un'organizzazione ragionevole della società dovrebbe impedire. L'arte incarna, anche in quanto tollerata nel mondo amministrato, ciò che non si lascia organizzare e che l'organizzazione totale reprime. I tiranni greci di oggi sapevano perché proibivano le opere di Beckett, in cui non si sente nessuna parola politica. L'asocialità diventa la legittimazione sociale dell'arte. Per amore della conciliazione le opere autentiche devono cancellare ogni traccia mnemonica della conciliazione. Tuttavia l'unità, a cui non sfugge nemmeno ciò che è dissociativo, non sussisterebbe senza la vecchia conciliazione. Le opere d'arte sono a priori socialmente colpevoli, benché ciascuna di esse che meriti questo nome tenti di espiare la propria colpa. La possibilità di sopravvivere l'hanno nel fatto che il loro sforzo in direzione della sintesi è anche inconciliantezza. Senza la sintesi che mette a confronto l'opera d'arte in quanto autonoma con la realtà, non ci sarebbe nulla al di fuori della signoria di quest'ultima; quel principio della separazione dello spirito che la signoria diffonde intorno a sé è anche il principio che spezza quest'ultima nel determinarla.

Sulla ricezione dell'arte avanzata. Il fatto che la tendenza nominalistica dell'arte al punto estremo dell'abolizione di categorie d'ordine già date abbia implicazioni sociali, è evidente nei nemici della nuova arte, fino a Emil Staiger. La loro simpatia per ciò che nel loro linguaggio si chiama immagine-guida è immediatamente simpatia con la repressione sociale, soprattutto sessuale. Il legame dell'atteggiamento socialreazionario con l'odio nei confronti della modernità artistica, evidente all'analisi del carattere asservito all'autorità, viene documentato dalla propaganda fascista vecchia e nuova e trova conferma anche nella ricerca sociale empirica. La rabbia per la presunta distruzione di beni culturali sacrosanti, e

proprio per questo ormai non piú affatto esperiti, è copertura dei desideri realmente distruttivi di chi si indigna. Per quella dominante una coscienza che volesse che le cose vadano diversamente è sempre caotica perché si allontana da ciò che è consolidato. Regolarmente a tuonare nella maniera piú violenta contro l'anarchia della nuova arte, che in genere non è poi affatto tale, sono coloro che, a causa di un grossolano errore al piú semplice livello di informazione, dimostrano di non conoscere ciò che odiano; con costoro non si può dialogare anche perché non vogliono nemmeno esperire ciò che in anticipo sono decisi a rifiutare. È incontestabile la corresponsabilità della divisione del lavoro in tutto questo. Quanto poco il non specialista comprende senza difficoltà i piú recenti sviluppi della fisica nucleare, altrettanto poco un non esperto capirà l'assai complessa nuova musica o pittura. Ma mentre, fiduciosi nella razionalità, assimilabile in linea di principio da ciascuno, che conduce ai piú recenti teoremi fisici, ci si rassegna all'incomprensibilità di questi ultimi, l'incomprensibilità nella nuova arte viene bollata come arbitrio schizoide, sebbene ciò che è esteticamente incomprensibile possa essere eliminato con l'esperienza non meno dell'esoterismo scientifico. L'arte riesce ancora a realizzare in qualche modo la propria universalità umana solo attraverso una coerente divisione del lavoro: tutta l'altra è falsa coscienza. Le creazioni di qualità sono, in quanto in sé integralmente formate, obiettivamente meno caotiche di innumerevoli altre che hanno una facciata ordinata che gli è appiccicata alla meno peggio, mentre la loro stessa configurazione sottostante si sbriciola. Ciò disturba pochi. Il carattere borghese ha la profonda inclinazione ad attenersi a ciò che è cattivo contro un miglior discernimento; una componente fondamentale dell'ideologia è che essa non viene mai interamente creduta, progredendo dall'autodisprezzo all'autodistruzione. La coscienza dalla cultura superficiale insiste sul "mi piace", sorridendo in modo cinico-imbarazzato sul fatto che il ciarpame culturale venga fabbricato appositamente per abbindolare i consumatori: l'arte, in quanto occupazione del tempo libero, deve essere comoda e non impegnativa; l'imbroglio lo si mette in conto perché si sospetta nascostamente che il principio del proprio sano realismo consista nell'imbroglio del "misura per misura". In tale coscienza falsa e al tempo stesso ostile all'arte si dispiega il momento di finzione dell'arte, il suo carattere d'apparenza nella

società borghese: *mundus vult decipi* suona l'imperativo categorico di essa per il consumo artistico. Ciò ricopre di putredine qualunque esperienza artistica ritenuta ingenua; pertanto essa è non-ingenua. La coscienza imperante viene indotta obiettivamente a quel comportamento ostinato, perché i socializzati devono rinunciare al concetto di maggiore età, anche estetica, postulato dall'ordine che essi reclamano come loro proprio e tengono fermo a ogni prezzo. Il concetto critico di società, che inerisce alle opere d'arte autentiche senza il loro intervento, è incompatibile con ciò che la società deve credere di essere per continuare come è; la coscienza dominante non può liberarsi della sua propria ideologia senza danneggiare l'autoconservazione sociale. Ciò conferisce rilevanza sociale a controversie estetiche apparentemente fuori luogo.

Mediazione di arte e società. Il fatto che la società nelle opere d'arte, tanto con verità polemica quanto ideologicamente, "si manifesti", induce a una mistificazione sul piano della filosofia della storia. Sarebbe troppo facile per la speculazione pensare a un'armonia prestabilita, istituita dallo spirito del mondo, tra la società e le opere d'arte. Ma la teoria non deve arrendersi alla propria situazione. Il processo che si compie nelle opere d'arte e che in esse viene posto in stato di quiete va pensato come dotato dello stesso senso del processo sociale a cui le opere d'arte sono aggiogate; secondo la formula leibniziana, esse lo rappresentano senza avere finestre. La configurazione degli elementi dell'opera d'arte nell'intero di quest'ultima obbedisce immanentemente a leggi che sono affini a quelle della società all'esterno. Le forze produttive sociali, così come i rapporti di produzione, si ripresentano in attinenza con la mera forma, privata della propria fattualità, nelle opere d'arte, poiché il lavoro artistico è lavoro sociale; sempre lo sono anche i suoi prodotti. Non in sé le forze produttive nelle opere d'arte sono diverse da quelle sociali, ma solo per il loro costitutivo assentarsi dalla società reale. Davvero poco nelle opere d'arte potrebbe esser fatto o prodotto che non avesse il proprio pur latente modello nella produzione sociale. La forza vincolante delle opere d'arte al di là del territorio della loro immanenza si basa su tale affinità. Essendo di fatto le opere d'arte merce assoluta, poiché sono quel prodotto sociale che si è scrollato di dosso ogni apparenza d'essere per la società che di solito le merci conservano a forza, il determinante rapporto di produzione, la forma di merce, penetra

nelle opere d'arte tanto quanto la forza produttiva sociale e l'antagonismo tra i due. La merce assoluta sarebbe libera dall'ideologia che risiede nella forma di merce, che pretende di essere un per-altro mentre è per ironia un mero per-sé: un per-sé per chi dispone. Tale capovolgimento dell'ideologia in verità è peraltro un capovolgimento del contenuto estetico, non immediatamente della posizione dell'arte nei confronti della società. Anche la merce assoluta è rimasta vendibile ed è diventata un "monopolio naturale". Il fatto che le opere d'arte, come una volta brocche e statuette, vengano messe in vendita sul mercato, non è un abuso di esse, ma la semplice conseguenza del loro partecipare ai rapporti di produzione. Un'arte del tutto non-ideologica è forse assolutamente impossibile. Non è con la sua mera antitesi rispetto alla realtà empirica che essa lo diventa; Sartre¹⁰¹ ha giustamente sottolineato che il principio dell'*art pour l'art*, che in Francia fin da Baudelaire domina in maniera simile a come fa in Germania l'ideale estetico dell'arte come riformatorio morale, è stato recepito dalla borghesia come mezzo per neutralizzare l'arte con la stessa prontezza con cui in Germania ci si è annessi l'arte quale alleato mascherato del controllo sociale dell'ordine. Ciò che di ideologia c'è nel principio dell'*art pour l'art* risiede non nella risoluta antitesi dell'arte all'empiria, ma nell'astrattezza e nella facilità di tale antitesi. L'idea di bellezza che instaura il principio dell'*art pour l'art* deve sí, almeno nello sviluppo post-baudelaireano, non essere formale-classicistica, ma taglia via come elemento di disturbo ogni contenuto che non si pieghi a un canone dogmatico del bello già al di qua della legge formale, dunque proprio in maniera antiartistica: in questo spirito George critica in una lettera a Hofmannsthal il fatto che quest'ultimo, in un'annotazione sulla morte di Tiziano, faccia morire di peste il pittore¹⁰². Il concetto di bellezza dell'*art pour l'art* diventa al tempo stesso peculiarmente vuoto e prigioniero della materia, un preparato Jugendstil rivelatosi nella formula ibseniana dei "pampini nei capelli" e del "morire in bellezza". La bellezza, incapace di quella determinazione di se stessa che le riuscirebbe solo in rapporto al proprio altro, per così dire una radice aerea, viene congiunta al destino dell'ornamento inventato. Questa idea del bello è limitata perché si mette in antitesi immediata con la società respinta come brutta invece di ricavare e vagliare, come ancora Baudelaire e Rimbaud, la propria antitesi a partire dal contenuto – in Baudelaire l'*imagerie* di Parigi –: solo così la distanza

diventerebbe operazione di una negazione determinata. Proprio l'autarchia della bellezza neoromantica e simbolista, la sua schizzinosità rispetto a quei momenti sociali nei quali soltanto la forma diventerebbe una forma, l'ha resa così rapidamente passibile di consumo. Essa inganna sul mondo delle merci perché lo risparmia; ciò la qualifica come merce. La loro latente forma di merce ha condannato infra-artisticamente le creazioni dell'*art pour l'art* a quel *kitsch* per il quale oggi vengono derise. Per quel che riguarda Rimbaud si potrebbe mostrare come nel suo artismo stiano scollegate l'una accanto all'altra l'acuta antitesi alla società e qualcosa di accondiscendente: l'estasi rilkeana per il profumo della vecchia cassapanca e anche per canzoni da cabaret; alla fine ha trionfato l'esser conciliati, e il principio dell'*art pour l'art* non si è potuto salvare. Anche socialmente, pertanto, la situazione dell'arte oggi è aporetica. Se fa sconti sulla propria autonomia, essa cede al funzionamento della società vigente; se rimane rigorosamente per sé, si fa integrare non meno bene come innocua branca tra altre. Nell'aporia si manifesta la totalità della società che inghiotte tutto ciò che comunque accade. Che le opere rinuncino alla comunicazione è una condizione necessaria, non già quella sufficiente, della loro essenza non-ideologica. Criterio cruciale è la forza dell'espressione attraverso la cui tensione le opere d'arte diventano eloquenti con una movenza priva di parole. Nell'espressione esse svelano di essere una ferita sociale; l'espressione è il fermento sociale della loro configurazione autonoma. Teste principale di ciò potrebbe essere la *Guernica* di Picasso che, strettamente incompatibile con il realismo prescritto, proprio con la sua costruzione inumana consegue quell'espressione che la acuisce a protesta sociale al di là di ogni fraintendibilità contemplativa. Le zone socialmente critiche delle opere d'arte sono quelle dove si sente dolore; dove nella loro espressione storicamente determinata viene alla luce la non-verità della situazione sociale. È propriamente a ciò che reagisce la rabbia.

Critica della catarsi; il kitsch e il volgare. Le opere d'arte riescono ad appropriarsi di ciò che di esse è eteronomo, del proprio intreccio con la società, perché esse stesse sono al contempo anche qualcosa di sociale. Tuttavia la loro autonomia, estorta faticosamente alla società e socialmente nata da sé, ha la possibilità di ricadere nell'eteronomia; tutto ciò che è nuovo è più debole del sempre-

uguale accumulato ed è pronto a regredire lí da dove è venuto. Il “noi” incapsulato nell’obiettivazione delle opere non è radicalmente diverso da quello esteriore, anche se è spesso residuo di un “noi” realmente passato. Perciò l’appello collettivo non è meramente il peccato originale delle opere, ma è implicato da qualcosa all’interno della loro legge formale. Non per pura ossessione per la politica la grande filosofia greca ha forse dato molto piú peso all’effetto estetico di quanto ci si possa attendere dal suo tenore obiettivo. Da quando l’arte è stata fatta entrare nella riflessione teorica, quest’ultima è tentata, nel sollevarsi al di sopra dell’arte, di sprofondare al di sotto di essa e di abbandonarla ai rapporti di forza. Ciò che oggi si chiama localizzazione deve uscire dal territorio estetico; è facile per la sovranità a buon mercato, che assegna all’arte il suo posto sociale, trattare quest’ultima, dopo averne liquidato l’immanenza formale in quanto illusione presuntuosamente ingenua, come se non fosse poi altro che ciò a cui la condanna il suo valore posizionale all’interno della società. Le censure che Platone infligge all’arte a seconda che essa corrisponda o meno alle virtù militari della comunità di popolo da lui confusa con l’utopia, il suo rancore totalitario contro la decadenza reale o astiosamente inventata, anche la sua avversione per le bugie dei poeti, che pure non sono altro che il carattere d’apparenza dell’arte che egli richiama all’ordine vigente – tutto ciò corrompe il concetto di arte nel momento stesso in cui ci si riflette sopra per la prima volta. La purificazione delle passioni nella *Poetica* di Aristotele, pur non rivelandosi piú tanto apertamente a favore degli interessi del dominio, tutela questi ultimi, in quanto l’ideale aristotelico della sublimazione incarica l’arte di instaurare l’apparenza estetica come soddisfacimento surrogato in luogo del soddisfacimento corporeo di istinti e bisogni del pubblico che si ha di mira: la catarsi è un’azione di purificazione contraria alle passioni, in accordo con la repressione. La catarsi aristotelica è invecchiata in quanto parte della mitologia artistica, inadeguata agli effetti reali. In compenso le opere d’arte hanno realizzato in sé con la spiritualizzazione ciò che i greci proiettavano nel loro effetto esteriore: nel processo tra legge formale e contenuto materiale, esse sono la loro propria catarsi. La sublimazione, anche quella estetica, ha indubbiamente parte al progresso di civilizzazione e a quello infra-artistico, ma ha anche un suo lato ideologico: il surrogato arte, in forza della propria non-verità, priva la sublimazione della dignità che viene reclamata per

quest'ultima dall'intero classicismo, sopravvissuto per più di duemila anni sotto la protezione dell'autorità di Aristotele. La dottrina della catarsi di fatto imputa già all'arte il principio che alla fine l'industria culturale prende per sé e amministra. Indice di tale non-verità è il dubbio fondato se il benefico effetto aristotelico abbia mai avuto luogo o meno; probabilmente il surrogato ha da sempre covato istinti repressi. – Anche la categoria del nuovo, che nell'opera d'arte rappresenta ciò che non è ancora stato e grazie a cui essa è trascendente, porta il segno del sempre-uguale sotto una veste sempre nuova. La coscienza fino a oggi in catene non è certo padrona del nuovo nemmeno nell'immagine: essa sogna qualcosa di nuovo, ma non riesce a sognare il nuovo stesso. Come l'emancipazione dell'arte è stata possibile solo recependo il carattere di merce come apparenza del suo essere-in-sé, così a rovescio con lo sviluppo successivo il carattere di merce cade di nuovo fuori delle opere d'arte; a ciò ha contribuito non poco lo Jugendstil, sia con l'ideologia del richiamare a casa l'arte nella vita sia con le sensazioni di Wilde, D'Annunzio e Maeterlinck, preludi dell'industria culturale. La progressiva differenziazione soggettiva, la crescita e l'ampliamento dell'ambito degli stimoli estetici, ha reso questi ultimi disponibili; essi hanno potuto esser prodotti per il mercato culturale. L'accordarsi dell'arte con le più fugaci reazioni individuali si è unito alla reificazione di essa, la sua crescente somiglianza con il soggettivamente fisico l'ha allontanata, nell'ampiezza della produzione, dalla sua obiettività ed è riuscita gradita al pubblico; pertanto la parola d'ordine *l'art pour l'art* è stata l'immagine di copertura del suo contrario. Negli strepiti sulla decadenza c'è di vero che la differenziazione soggettiva ha un aspetto di debolezza dell'io, lo stesso del tipo di spirito che è proprio dei clienti dell'industria culturale; e quest'ultima ha saputo trarne profitto. Il *kitsch* non è, come vorrebbe la fede culturale, mero prodotto di scarto dell'arte, sorto a causa di un accomodamento infedele, ma attende all'interno di essa le occasioni sempre ricorrenti per sbucare fuori dall'arte. Benché coboldamente il *kitsch* sfugga a ogni definizione, anche a quella storica, una delle sue caratteristiche più pervicaci è la finzione e quindi la neutralizzazione di sentimenti che non sono presenti. Il *kitsch* fa la parodia della catarsi. La medesima finzione però la fa anche l'arte di qualche pretesa, ed è stata essenziale per essa: la documentazione di sentimenti realmente presenti, il restituire-da-sé materia prima

psichica, sono cose ad essa estranee. È vano voler tracciare astrattamente i confini tra la finzione estetica e il ciarpame emotivo del *kitsch*. È un veleno mescolato a tutta l'arte; separarlo da sé è oggi uno dei disperati sforzi dell'arte. In maniera complementare si rapporta al sentimento prodotto e venduto la categoria del volgare, che concerne anche ogni sentimento di facile smercio. Che cosa sia volgare nelle opere d'arte è difficile da determinare quanto rispondere alla questione sollevata da Erwin Ratz su cosa farebbe sì che l'arte, che in base al proprio modo a priori di atteggiarsi è protesta contro la volgarità, possa tuttavia essere unita a quest'ultima. Solo in maniera distorta il volgare rappresenta il plebeo tenuto fuori dalla cosiddetta arte alta. Quando quest'ultima si è lasciata ispirare da momenti plebei senza ammiccamenti, ha acquisito un peso che è il contrario del volgare. L'arte è diventata volgare attraverso la condiscendenza: quando, soprattutto attraverso lo *humour*, si appella alla coscienza deformata e la convalida. Al dominio andrebbe bene che ciò che essa ha fatto delle masse e ciò a cui essa addestra le masse venga addebitato alle masse. L'arte rispetta le masse quando compare davanti ad esse come quel che potrebbero essere, invece di adeguarsi ad esse nella loro forma svilita. Socialmente il volgare è nell'arte l'identificazione soggettiva con l'umiliazione riprodotta obiettivamente. Invece di ciò che è loro sottratto, dalle masse viene goduto reattivamente, per rancore, ciò che è frutto del rifiuto e che occupa indebitamente il luogo di quanto è rifiutato. Che l'arte bassa, l'intrattenimento, sia ovviamente e socialmente legittima, è ideologia; tale ovvietà è solo espressione dell'onnipresenza della repressione. Modello dell'esteticamente volgare è il bambino che sul manifesto pubblicitario socchiude a metà l'occhio potendosi gustare il pezzo di cioccolata come se fosse un peccato. Nel volgare il rimosso si ripresenta con i segni della rimozione; soggettivamente è espressione del fallire proprio di quella sublimazione che l'arte con fin troppo zelo celebra come catarsi e si ascrive come merito, perché avverte quanto poco fino a oggi essa – come tutta la cultura – sia riuscita. Nell'epoca dell'amministrazione totale la cultura non ha più affatto bisogno anzitutto di umiliare i barbari da essa creati; basta che con i propri rituali essa rafforzi la barbarie che si è sedimentata soggettivamente dall'eternità. Che ciò a cui l'arte pur sempre esorta non sussista, suscita rabbia; questa viene trasferita all'immagine di quell'altro, che viene imbrattata. Archetipi del

volgare che l'arte della borghesia in via di emancipazione a volte ha tenuto genialmente a freno nei suoi clown, servitori e Papageni, sono diventate le sogghignanti bellezze da pubblicità nella cui lode convergono i manifesti di tutto il mondo a vantaggio di marche di dentifrici, e alle quali chi capisce di essere defraudato di tanto splendore femminile colora di nero i denti troppo abbaglianti, rendendo visibile con beata innocenza la verità sullo splendore della cultura. Almeno questo interesse viene percepito dal volgare. Poiché la volgarità estetica imita in maniera adialettica l'invariante dell'umiliazione sociale, essa non ha una storia; i graffiti celebrano il suo eterno ritorno. Nessun argomento potrà mai essere tabuizzato dall'arte in quanto volgare; la volgarità è un rapporto con gli argomenti e con coloro a cui si fa appello. La sua espansione a totale ha nel frattempo inghiottito ciò che si atteggia a nobile e sublime: ecco uno dei motivi della liquidazione del tragico. Nei finali dei secondi atti delle operette di Budapest esso è defunto. Oggi tutto quello che si spaccia come arte leggera è da rigettare; non lo è però di meno il nobile, antitesi astratta alla reificazione e al tempo stesso preda di quest'ultima. Facilmente esso si lega fin dai giorni di Baudelaire con la reazione politica, come se il fondamento della volgarità fosse la democrazia come tale, la categoria quantitativa della massa, e non la perdurante oppressione all'interno della democrazia. Come, da un lato, nell'arte bisogna restar fedeli a ciò che è nobile, così dall'altro quest'ultimo deve riflettere la propria colpevolezza, la propria complicità con il privilegio. Il suo asilo è unicamente ormai la fermezza e la capacità di resistenza del formare. Qualcosa di cattivo, di per sé volgare, il nobile lo diventa quando pone se stesso, poiché a tutt'oggi qualcosa di nobile non c'è. Benché dalla poesia di Hölderlin niente di sacro sia più utilizzabile¹⁰³, il nobile è logorato da una contraddizione quale poteva forse avvertire l'adolescente che per simpatia politica leggeva un giornale socialista sentendosi al tempo stesso nauseato dal linguaggio e dalla disposizione d'animo, dalla subalterna corrente sotterranea dell'ideologia di una cultura per tutti. Ciò per cui in verità quel giornale prendeva effettivamente partito non era il potenziale di un popolo liberato, bensì il popolo come complemento della società classista, l'universo degli elettori, staticamente immaginato, con cui bisognerebbe fare i conti.

Posizione nei confronti della prassi; effetto, vissuto, "commozione". Il

concetto contrario al comportamento estetico in quanto tale è quello del gretto, spesso trapassante nel volgare, da cui si distingue per l'indifferenza o l'odio mentre la volgarità sbava di cupidigia. Socialmente complice dell'esteticamente nobile, il disprezzo del gretto conferisce al lavoro spirituale immediatamente un rango superiore rispetto a quello corporeo. Il fatto che all'arte le cose vadano meglio diventa per la sua autocoscienza e per coloro che reagiscono esteticamente il meglio in sé. L'arte ha bisogno della permanente autocorrezione di questo momento ideologico. Di ciò è capace perché, negazione dell'essenza pratica, è essa stessa nondimeno prassi, e precisamente non già solo per la propria genesi, per il fare di cui un qualunque artefatto ha bisogno. Poiché il suo contenuto si muove in se stesso, poiché non resta il medesimo, le opere d'arte obiettivate diventano di nuovo nella loro storia modi di comportarsi pratici e si volgono alla realtà. In ciò l'arte va d'intesa con la teoria. Essa ripete in sé, modificata e se si vuole neutralizzata, la prassi, e in tal modo prende posizioni. La musica sinfonica di Beethoven, che fin dentro il proprio segreto chimismo è tanto processo di produzione borghese quanto espressione della perenne sciagura che esso porta con sé, diventa al tempo stesso *fait social* con la propria movenza di tragica affermazione: le cose stanno com'è necessario, doveroso che stiano, e perciò vanno bene. Come appartiene al processo rivoluzionario di emancipazione della borghesia, così quella musica ne anticipa l'apologetica. Quanto più profondamente le opere d'arte vengono decifrate, tanto meno la loro contrapposizione alla prassi resta assoluta; anch'esse sono qualcosa di diverso dal loro primo, dal loro fondamento, ossia sono quella contrapposizione, e ne espongono la mediazione. Sono meno che prassi e più che prassi. Meno, perché come è stato stabilito una volta per tutte nella *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj rifuggono, forse rendendolo vano, da ciò che deve essere fatto, sebbene esse ne siano probabilmente meno capaci di quel che abbia ammesso l'apostasia ascetica di Tolstoj. Il loro contenuto di verità non va staccato dal concetto di umanità. Attraverso tutte le mediazioni, tutta la negatività, esse sono immagini di un'umanità mutata, non possono acquietarsi in sé astraendo da quel mutamento. L'arte è però più che prassi, poiché con il suo abbandonare quest'ultima al tempo stesso denuncia l'ottusa non-verità dell'essenza pratica. Di ciò la prassi immediata forse non sa niente finché l'organizzazione pratica del mondo non è riuscita. La

critica che l'arte esercita a priori è critica dell'attività in quanto crittogramma del dominio. La prassi tende, in base alla propria pura forma, a ciò che sarebbe sua conseguenza abolire; la violenza le è immanente e si conserva nelle sue sublimazioni, mentre le opere d'arte, anche quelle più aggressive, sono per la mancanza di violenza. Esse oppongono il proprio *memento* a quell'insieme di attività pratica e uomo pratico dietro il quale si nasconde l'appetito barbarico della specie, che non è ancora umanità finché si lascia dominare da esso e si fonde con il dominio. Il rapporto dialettico dell'arte con la prassi consiste in quello del suo effetto sociale. Che le opere d'arte intervengano politicamente è dubitabile; se anche accade, in genere è per esse marginale; se tendono a ciò, di solito vanno a finire al di sotto del proprio concetto. Il loro vero effetto sociale è estremamente mediato, è la partecipazione allo spirito che contribuisce al cambiamento della società in processi sotterranei e si concentra nelle opere d'arte; esse giungono a tale partecipazione solo grazie alla propria obiettivazione. L'effetto delle opere d'arte è quello del ricordo che esse chiamano in causa con la propria esistenza, non già il fatto che alla loro prassi latente risponda una prassi manifesta; dall'immediatezza di quest'ultima la loro autonomia si è troppo allontanata. Rinviando la genesi storica delle opere d'arte a concatenazioni di effetti, queste non scompaiono in esse senza lasciare tracce; il processo che ogni opera d'arte effettua al proprio interno retroagisce sulla società come modello di prassi possibile nella quale si costituisce qualcosa di simile a un soggetto complessivo. Per quanto poco nell'arte importi l'effetto, per quanto importi la sua propria configurazione: la sua propria configurazione produce tuttavia effetti. Perciò l'analisi critica dell'effetto dice qualcosa su ciò che le opere d'arte nella loro cosalità racchiudono in sé; lo si potrebbe mostrare in relazione all'effetto ideologico di Wagner. Sbagliata non è la riflessione sociale sulle opere d'arte e sul loro chimismo, ma l'astratto inquadramento sociale dall'alto, che è indifferente alla tensione tra concatenazione degli effetti e contenuto. Quanto ampiamente poi incidano sul piano pratico le opere d'arte non è determinabile solo a partire da loro, ma ben più a partire dal momento storico. Le commedie di Beaumarchais non erano certo impegnate al modo di Brecht o di Sartre, ma avevano di fatto forse un qualche effetto politico, poiché il loro contenuto palese si armonizzava con un passaggio storico che, lusingato, vi si ritrovava e vi si godeva. L'effetto sociale dell'arte è manifestamente

paradossale in quanto effetto di seconda mano; ciò che di esso viene attribuito alla spontaneità dipende a sua volta dalla tendenza sociale complessiva. Viceversa l'opera di Brecht, che al più tardi dalla *Giovanna* in poi voleva cambiare le cose, è stata probabilmente impotente sul piano sociale, ed è difficile che quella persona intelligente si sia fatta illusioni. Al suo effetto si addice la formula anglosassone del *preaching to the saved*. Il suo programma dello straniamento consisteva nell'indurre lo spettatore a pensare. Il postulato di Brecht del comportamento riflessivo converge in misura notevole con il postulato di un atteggiamento di conoscenza obiettiva che opere d'arte autonome di rilievo si attendono, in quanto adeguato, da osservatore, ascoltatore, lettore. Il suo modo didattico di atteggiarsi è però intollerante nei confronti della plurivocità al cui contatto s'accende il pensiero: è autoritario. Forse questa è stata la reazione di Brecht alla mancanza d'effetto da lui stesso avvertita delle proprie opere didattiche: con la tecnica del dominio, di cui era un virtuoso, egli ha voluto ottenere a forza l'effetto, nello stesso modo in cui a suo tempo aveva pianificato l'organizzazione della propria fama. Tuttavia, non da ultimo grazie a Brecht, l'autocoscienza dell'opera d'arte in quanto pezzo di prassi politica si è aggiunta all'opera d'arte come una forza contraria al suo accecamento ideologico. Il praticismo di Brecht è diventato costituente estetico delle sue opere e non è eliminabile dal loro contenuto di verità, qualcosa di sottratto a immediate concatenazioni di effetti. Oggi il motivo acuto dell'inefficacia sociale delle opere d'arte che non cedono alla cruda propaganda è che esse, per resistere al sistema di comunicazione onnidominante, devono rinunciare ai mezzi di comunicazione che forse le porterebbero vicine alle popolazioni. Un effetto pratico le opere d'arte in ogni caso lo esercitano in un mutamento della coscienza ben poco arrestabile, non laddove predicano a vanvera; gli effetti agitatori se ne vanno comunque molto rapidamente in fumo, presumibilmente perché persino le opere d'arte di tal tipo vengono percepite sotto la clausola generale dell'irrazionalità: il loro principio, di cui non si sbarazzano, tronca l'innesto pratico diretto. La cultura estetica conduce al di fuori della contaminazione preestetica di arte e realtà. Il prendere le distanze, suo risultato, non mette a nudo solo il carattere obiettivo dell'opera d'arte. Riguarda anche il comportamento soggettivo, recide identificazioni primitive, mette fuori gioco chi recepisce in quanto persona empirico-

psicologica a vantaggio del suo rapporto con la cosa oggettiva. L'arte ha bisogno soggettivamente dell'estraniamento; a quest'ultima faceva riferimento anche la critica di Brecht all'estetica dell'empatia. Essa però è pratica poiché proprio in tal modo determina colui che esperisce l'arte ed esce al di fuori di sé come ζῶον πολιτικόν, tanto che l'arte di per sé è obiettivamente prassi in quanto formazione della coscienza; però essa lo diventa solo se non impone nulla. Chi si confronta oggettivamente con l'opera d'arte non si farà certo entusiasmare da essa tanto quanto prevede il concetto di appello diretto. Ciò sarebbe incompatibile con l'atteggiamento conoscitivo che è consono al carattere di conoscenza delle opere. Al bisogno obiettivo di un mutamento della coscienza che possa trasformarsi in mutamento della realtà le opere d'arte corrispondono con un affronto ai bisogni dominanti, con una illuminazione diversa di ciò che è familiare a cui tendono di per sé. Appena sperano di conseguire, adattandosi a bisogni presenti, l'effetto della cui assenza soffrono, esse sottraggono agli uomini proprio ciò che, prendendo sul serio la terminologia del bisogno e rivolgendola contro se stessa, potrebbero dargli. I bisogni estetici sono in certa misura vaghi e inarticolati; relativamente a ciò anche le pratiche dell'industria culturale forse non hanno dovuto cambiare tanto quanto vogliono far credere e come con leggerezza si suppone. Il fatto che la cultura abbia fallito implica che in realtà non ci sono bisogni culturali soggettivi sciolti dall'offerta e dai meccanismi della diffusione. Lo stesso bisogno di arte è in gran parte ideologico, ci sarebbe anche senza arte, non solo obiettivamente ma anche nel patrimonio psichico dei consumatori che, con il mutare delle condizioni della propria esistenza, possono essere indotti senza fatica a cambiare il proprio gusto, purché il cambiamento segua la linea della resistenza minima. In una società che disabituava gli uomini a pensare al di là di sé, quel che va oltre la riproduzione della loro vita e di cui è stato loro inculcato di non poterne fare a meno, è superfluo. La più recente ribellione contro l'arte ha di vero che a fronte della penuria assurdamente perdurante, della barbarie che si riproduce ampliata, della minaccia onnipresente della catastrofe totale, i fenomeni che si disinteressano della conservazione della vita appaiono un po' stupidi. Nel momento in cui gli artisti possono essere indifferenti nei confronti di un esercizio della cultura che comunque inghiotte tutto senza lasciar fuori niente, nemmeno il meglio, allora sí che quest'ultimo

trasmette a tutto ciò che prospera al suo interno qualcosa della sua obiettiva indifferenza. Quel tanto di bisogni culturali che ancora Marx in certo qual modo ingenuamente ammetteva nel concetto di *standard* culturale complessivo, ha una sua dialettica nel fatto che ormai fa più onore alla cultura chi vi rinuncia e non prende parte ai suoi festival piuttosto che chi si accontenta dei suoi manuali per tutti. Contro i bisogni culturali depongono motivi estetici non meno che motivi reali. L'idea delle opere d'arte vuole interrompere l'eterno alternarsi di bisogno e soddisfacimento, non far violenza al bisogno non acquietato con soddisfacenti surrogati. Una qualunque teoria estetica e sociologica del bisogno si serve di quel che con un'espressione caratteristicamente fuori moda si chiama vissuto estetico. L'insufficienza di quest'ultimo è desumibile dalla stessa natura dei vissuti artistici, sempre che esista qualcosa del genere. La supposizione che ci siano poggia sull'ipotesi di un'equivalenza tra il contenuto vissuto – grosso modo: l'espressione emotiva – delle opere e il vissuto soggettivo di chi recepisce. Costui dovrebbe emozionarsi quando la musica si atteggia emozionalmente, mentre invece se comprende qualcosa dovrebbe assumere un comportamento emotivamente tanto più distaccato quanto più insistente è il gesticolare della cosa oggettiva. Difficilmente la scienza potrebbe escogitare qualcosa di più estraneo all'arte di quegli esperimenti in cui ci si immaginava di misurare l'effetto estetico e il vissuto estetico in base al battito del polso. La fonte di quella equivalenza è torbida. Ciò che si presume debba essere vissuto o rivissuto, secondo l'idea popolare i sentimenti degli autori, è a sua volta solo un momento parziale all'interno delle opere e certo non quello decisivo. Queste ultime non sono protocolli di moti dell'animo – protocolli del genere tra gli ascoltatori sono sempre estremamente malvisti e sono probabilmente l'ultima cosa a venir "rivissuta" –, ma sono radicalmente modificate dalla connessione autonoma. Il gioco reciproco interno all'arte di elemento costruttivo ed elemento mimeticamente espressivo viene semplicemente nascosto o falsato dalla teoria del vissuto: la presunta equivalenza non è un'equivalenza, viene solo scorporato un particolare. Allontanato di nuovo dalla connessione estetica, ritradotto in empiria, esso diventa per la seconda volta qualcosa d'altro rispetto a ciò che comunque è nell'opera. L'esser colpiti da opere significative non sfrutta queste ultime come meccanismi di innesco di emozioni proprie, altrimenti rimosse. Appartiene

all'attimo in cui chi recepisce dimentica se stesso e scompare nell'opera: l'attimo della commozione. Costui non ha più la terra sotto i piedi; quella possibilità della verità che si incarna nell'immagine estetica diventa per lui concreta. Tale immediatezza nel rapporto con le opere, immediatezza in senso lato, è funzione della mediazione, di un'esperienza penetrante ed estesa; questa si addensa nell'attimo, e a tal fine c'è bisogno dell'intera coscienza, non di stimoli e reazioni puntiformi. L'esperienza dell'arte in quanto esperienza della verità o non-verità di essa è più di un vissuto soggettivo: è irruzione dell'obiettività nella coscienza soggettiva. Per suo tramite tale obiettività viene mediata proprio laddove la reazione soggettiva è la più intensa possibile. In Beethoven diverse situazioni sono la *scène à faire*, forse addirittura con il difetto dell'inscenato. L'entrata della ripresa della *Nona sinfonia* celebra come risultato del processo sinfonico il porsi originario di quest'ultimo, che risuona come uno sconvolgente "è così". A ciò risponde forse la commozione, tinta dalla paura per lo sconvolgimento; nell'affermare, la musica dice anche la verità sulla non-verità. Senza giudizi, le opere d'arte indicano quasi a dito il proprio contenuto, senza che esso diventi discorsivo. La reazione spontanea di chi recepisce l'opera è mimesi dell'immediatezza di questo modo di atteggiarsi. Ma le opere non si esauriscono in esso. La posizione che occupa quel brano in virtù del proprio modo di atteggiarsi soggiace, una volta integrata, alla critica che si chiede se la potenza dell'essere-così-e-non-altrimenti, alla cui epifania hanno puntato tali attimi dell'arte, sia o meno indice della verità propria di questi ultimi. L'esperienza piena, sfociante nel giudizio sull'opera priva di giudizi, esige una decisione su ciò e pertanto il concetto. Il vissuto è solo un momento di tale esperienza, e un momento difettivo, qualificato dal venir persuasi. Opere del tipo della *Nona sinfonia* esercitano suggestione: la potenza che assumono in virtù della propria compagine si trasmette all'effetto. Nella linea di sviluppo successiva a Beethoven la forza di suggestione delle opere, originariamente mutuata dalla società, è ricaduta sulla società diventando sediziosa e ideologica. La commozione, contrapposta brutalmente al consueto concetto di vissuto, non è un soddisfacimento particolare dell'io, non è simile al piacere. È piuttosto un *memento* della liquidazione dell'io, che in quanto commosso si rende conto della propria limitatezza e finitezza. Questa esperienza è contraria all'indebolimento dell'io che

promuove l'industria culturale. Per quest'ultima l'idea di commozione sarebbe una vana follia; forse è questa la motivazione più intima della disartizzazione dell'arte. L'io, per guardare anche solo un pochino al di là della prigione che esso stesso è, ha bisogno non della distrazione ma della tensione più estrema; ciò preserva la commozione, peraltro un comportamento non arbitrario, dalla regressione. Nell'estetica del sublime Kant ha fedelmente descritto la forza del soggetto come condizione di esso. È vero che l'annichilimento dell'io al cospetto dell'arte va inteso così poco alla lettera quanto quest'ultima. Poiché però anche ciò a cui si dà il nome di vissuti estetici in quanto vissuto è psicologicamente reale, sarebbe difficile rappresentarsi con essi qualcosa estendendo loro il carattere d'apparenza dell'arte. I vissuti non sono un come-se. È vero che l'io nell'attimo della commozione non scompare realmente; l'ebbrezza che si muove in tale direzione è incompatibile con l'esperienza artistica. Ma per alcuni momenti l'io si rende realmente conto della possibilità di lasciarsi alle spalle la propria autoconservazione, benché comunque ciò non basti a realizzare tale possibilità. Non la commozione estetica è apparenza, ma la sua posizione nei confronti dell'obiettività: nella propria immediatezza essa sente il potenziale come se fosse reso attuale. L'io viene afferrato dalla coscienza non-metaforica, che spezza l'apparenza estetica, di essere non l'ultima cosa, ma esso stesso apparente. Ciò muta l'arte, per il soggetto, in ciò che essa è in sé, portavoce storico della natura oppressa, critica alla fin fine nei confronti del principio dell'io, l'agente interno dell'oppressione. L'esperienza soggettiva contro l'io è un momento della verità obiettiva dell'arte. Chi al contrario vive le opere d'arte, nel riferirle a sé non le vive; ciò che è considerato vissuto è un surrogato modellato culturalmente. Anche di esso ci si fanno idee ancora troppo semplici. I prodotti dell'industria culturale, più piatti e standardizzati di quanto uno dei loro amatori possa mai essere, forse impediscono sempre al tempo stesso quella identificazione a cui mirano. La domanda su che cosa infligga l'industria culturale agli uomini è probabilmente troppo ingenua, essendo l'effetto di quest'ultima assai meno specifico di quanto suggerisca la forma della domanda. Il tempo vuoto viene riempito di vuoto, non si produce nemmeno falsa coscienza, unicamente quella già presente viene lasciata con fatica così com'è.

Impegno. Il momento di prassi obiettiva insito nell'arte diventa

intenzione soggettiva laddove l'antitesi dell'arte alla società, per la tendenza obiettiva di quest'ultima e per la riflessione critica dell'arte, diventa inconciliabile. Il nome corrente per indicare ciò è impegno. L'impegno è un grado di riflessione più elevato della tendenza; non vuole semplicemente migliorare situazioni invise, sebbene gli impegnati simpatizzino troppo facilmente con il prendere provvedimenti; esso mira al cambiamento delle condizioni delle situazioni, non alla proposta vera e propria; pertanto l'impegno è incline alla categoria estetica dell'essenza.

L'autocoscienza polemica dell'arte presuppone la sua spiritualizzazione; quanto più essa diventa sensibile all'immediatezza sensoriale a cui un tempo la si è equiparata, tanto più diventa critico il suo atteggiamento nei confronti della realtà brutta che, prolungamento della condizione primitiva, si riproduce ampliata attraverso la società. Non solo formalmente il tratto criticamente riflessivo della spiritualizzazione affina il rapporto dell'arte con il suo contenuto materiale. L'allontanamento di Hegel dall'estetica sensualistica del gusto andava insieme sia alla spiritualizzazione dell'opera d'arte sia all'accentuazione del suo contenuto materiale. Attraverso la spiritualizzazione l'opera d'arte diventa in sé ciò che una volta senza riflettere le si attribuiva o attestava come effetto su un altro spirito. – Il concetto di impegno non va preso troppo alla lettera. Quando diventa una norma da censura, si ripresenta nella posizione assunta nei confronti delle opere d'arte quel momento di controllo padronale a cui esse si oppongono prima di ogni impegno controllabile. In tal modo, però, categorie come quella di tendenza, persino i suoi grossolani derivati, non vengono semplicemente poste fuori gioco come piacerebbe all'estetica del gusto. Ciò che esse dichiarano diventa il loro legittimo contenuto materiale in una fase in cui esse non si accendono in rapporto a nient'altro che l'anelito e la volontà che le cose diventino diverse. Ma ciò non le dispensa dalla legge formale; anche il contenuto spirituale resta materia e viene consumato dalle opere d'arte anche quando alla loro autocoscienza sembra l'essenziale. Brecht forse non ha insegnato nulla che non fosse conosciuto indipendentemente dalle sue opere, e in maniera più convincente nella teoria, oppure che non fosse stato familiare agli spettatori calibrati su di lui: che i ricchi stanno meglio dei poveri, che nel mondo c'è ingiustizia, che malgrado un'eguaglianza formale continua a esserci oppressione, che la bontà privata viene capovolta

nel proprio contrario dalla malvagità obiettiva; che – massima dubbio, peraltro – la bontà ha bisogno della maschera del male. Ma la sentenziosa drasticità con cui ha tradotto in gesti scenici simili opinioni, non certo fresche di rugiada, ha permesso alle sue opere di conseguire il loro tono; la didassi l'ha condotto alle sue innovazioni drammatiche, che hanno fatto crollare il fradicio teatro psicologico e di intrighi. Nei suoi lavori le tesi hanno acquisito una funzione completamente diversa da quella a cui si riferivano sul piano del contenuto. Sono diventate costitutive, hanno plasmato il dramma in qualcosa di anti-illusorio, hanno contribuito al crollo dell'unità della connessione di senso. È ciò a costituire la loro qualità, non l'impegno, benché essa resti attaccata all'impegno, che ne diventa l'elemento mimetico. L'impegno di Brecht, per così dire, indirizza nuovamente l'opera d'arte verso ciò a cui essa storicamente di per sé tende: la sconvolge. Nell'impegno, come spesso succede, qualcosa che nell'arte è chiuso viene fuori grazie a una crescente disponibilità, fattibilità. Ciò che le opere sono state in sé lo diventano per sé. L'immanenza delle opere, la loro distanza quasi aprioristica dall'empiria, non sussisterebbe senza la prospettiva di una situazione realmente mutata, dovuta a una prassi consapevole di sé. In *Giulietta e Romeo* Shakespeare non ha propagandato l'amore privo di tutela familiare, ma senza l'anelito a una situazione in cui l'amore non sia più mutilato e condannato dal potere patriarcale o da qualsiasi altro potere, la presenza delle due persone sprofondate l'una nell'altra non avrebbe la dolcezza a cui i secoli fino a oggi non hanno tolto nulla – utopia senza parole, senza immagini; il tabù della conoscenza valido per qualunque utopia positiva vale anche per le opere d'arte. La prassi non è l'effetto delle opere, ma è incapsulata nel loro contenuto di verità. Per questo l'impegno può diventare forza produttiva estetica. Generalmente lo strepito contro la tendenza e contro l'impegno sono ugualmente subalterni. La preoccupazione ideologica di tener pura la cultura obbedisce al desiderio che nella cultura feticizzata tutto in tal modo resti realmente immutato. Tale indignazione va non poco d'accordo con quella abituale all'estremo opposto, standardizzata nel luogo comune della torre d'avorio da cui l'arte dovrebbe uscire in un'epoca che dichiara con fervore di essere quella della comunicazione di massa. Il denominatore comune è il messaggio; il gusto di Brecht ha evitato il termine, la sostanza non era estranea al positivista che era in lui. Entrambi gli atteggiamenti si confutano

drasticamente. Il *Don Chisciotte* può essere servito a una tendenza particolare e irrilevante, quella di liquidare il romanzo cavalleresco trascinato dai tempi feudali a quelli borghesi. In forza del veicolo di questa modesta tendenza esso è diventato opera d'arte esemplare. L'antagonismo tra generi letterari, da cui è partito Cervantes, gli è diventato sotto le mani un antagonismo tra età del mondo, alla fin fine un antagonismo metafisico, autentica espressione della crisi del senso immanente nel mondo disincantato. Opere prive di tendenza come il *Werther* hanno probabilmente contribuito in maniera notevole all'emancipazione della coscienza borghese in Germania. Nel dare forma allo scontro della società con il sentimento di chi fa l'esperienza di non essere amato fino all'annientamento di quest'ultimo, Goethe ha protestato efficacemente contro l'indurito carattere piccolo-borghese senza nominarlo. Ciò che è comune alle due fondamentali posizioni censorie della coscienza borghese: che l'opera d'arte non possa voler cambiare e che essa debba esistere per tutti, è tuttavia il *plaidoyer* per lo *status quo*; quella difende la pace delle opere d'arte con il mondo, questa veglia a che l'opera d'arte si regoli secondo le forme sancite della coscienza pubblica. Nella rinuncia allo *status quo* convergono oggi impegno ed ermeticità. L'intervento viene interdetto dalla coscienza reificata, poiché essa reifica una seconda volta l'opera d'arte già di per sé reificata; l'obiettivazione di essa contro la società diventa per quella coscienza la neutralizzazione sociale dell'opera d'arte. Il lato delle opere d'arte rivolto all'esterno viene però falsificato a loro essenza senza riguardo alla loro formazione in sé, in definitiva al loro contenuto di verità. Nessuna opera d'arte, però, può essere socialmente vera se non è vera anche quanto a se stessa; assai poco più, per converso, la coscienza socialmente falsa può diventare qualcosa di esteticamente autentico. Aspetto sociale e aspetto immanente delle opere d'arte non coincidono, nemmeno però divergono in maniera così assoluta come vorrebbero in egual misura feticismo culturale e praticismo. Qualunque cosa sia ciò per cui esso, in forza della complessione estetica delle opere, rinvia al di là di queste ultime, il contenuto di verità delle opere ha comunque il proprio valore posizionale sociale. Tale bivalenza non è una clausola generale astrattamente preordinata alla sfera dell'arte nel suo complesso. Essa è impressa in ogni singola opera, è l'elemento vitale dell'arte. Qualcosa di sociale questa lo diventa per il suo in-sé, un in-sé per la forza produttiva sociale che agisce al suo interno.

La dialettica di sociale e in-sé delle opere d'arte è una dialettica della loro propria natura in quanto esse non tollerano alcun interno che non si renda esterno, alcun esterno che non sia veicolo dell'interno – del contenuto di verità.

Estetismo, naturalismo, Beckett. La bivalenza delle opere d'arte come creazioni autonome e fenomeni sociali fa oscillare facilmente i criteri: le opere autonome incitano al verdetto di indifferenza sociale, in fondo di scellerata reazionarietà; viceversa quelle che giudicano socialmente in maniera univoca, discorsiva, negano in tal modo l'arte e, con essa, se stesse. La critica immanente potrebbe violare questa alternativa. È vero che a Stefan George spettava il rimprovero di reazionario sul piano sociale molto prima delle massime della sua Germania segreta; in misura non minore alla poesia della povera gente dei tardi anni Ottanta e dei primi anni Novanta, Arno Holz ad esempio, spettava quello di grossolanità sotto-estetica. Tuttavia entrambi i tipi andrebbero messi a confronto con il loro proprio concetto. Le maniere aristocratiche di George, ostentate di per sé, contraddicono l'ovvia superiorità che postulano, e in tal modo falliscono artisticamente; il verso «E – che non ci manchi un ramoscello di mirto»¹⁰⁴ fa sorridere come quello dell'imperatore romano del basso impero che, dopo aver fatto ammazzare suo fratello, silenziosamente si limita a sollevare lo strascico di porpora¹⁰⁵. Ciò che è violento nell'atteggiamento sociale di George, una mal riuscita identificazione, si trasmette alla sua lirica negli atti di violenza del linguaggio, che macchiano quella purezza della creazione riposante interamente su di sé che George persegue. Una falsa coscienza sociale diventa nell'estetismo programmatico un suono stridulo che smentisce quest'ultimo. Senza disconoscere la differenza di rango tra il lirico malgrado tutto grande e i naturalisti minori, in questi si può riscontrare qualcosa di complementare: il contenuto sociale, critico, del loro teatro e della loro poesia è quasi sempre superficiale, rimasto indietro rispetto alla teoria della società ai loro tempi già pienamente elaborata e da loro certo non seriamente recepita. Un titolo come quello di aristocratici sociali basta come prova. Poiché cianciavano artisticamente della società, si sentivano obbligati a un idealismo volgare, ad esempio nell'*imago* del lavoratore a cui si prospetterebbe qualcosa di più elevato, qualunque cosa possa essere, e che sarebbe impedito di raggiungere ciò dal destino della sua appartenenza di

classe. La questione della legittimazione del suo rispettabile ideale di ascesa non viene presa in considerazione. Il naturalismo, grazie alle proprie innovazioni come la rinuncia a categorie formali tradizionali, ad esempio l'azione annodata, in sé conchiusa, in Zola talvolta addirittura la rinuncia al decorso temporale empirico, è stato più avanzato del proprio concetto. L'esposizione inesorabile, per dir così priva di concetto, di dettagli empirici, come nel *Ventre de Paris*, distrugge i consueti nessi superficiali del romanzo in maniera per nulla dissimile alla sua forma successiva, monadologico-associativa. In compenso il naturalismo regredisce quando non osa andare all'estremo. Perseguire intenzioni contraddice il suo principio. I lavori teatrali naturalistici abbondano di luoghi nei quali è riconoscibile l'intenzione che gli uomini parlino con naturalezza, e su indicazione del poeta che guida la regia parlano come uno non parlerebbe mai. Nel teatro realistico è già discordante che gli uomini prima di aprire bocca sappiano esattamente quel che vogliono dire. Forse in caso contrario un lavoro realistico non si potrebbe neppure organizzare secondo la sua concezione e diverrebbe dadaista *contre cœur*, ma attraverso l'inevitabile minimo di stilizzazione il realismo ammette la propria impossibilità e virtualmente si abolisce. Sotto l'industria culturale ciò è diventato l'inganno di massa. Il rifiuto entusiasticamente concorde di Sudermann ha forse alla base il fatto che i suoi successi facevano emergere ciò che i naturalisti più dotati occultavano, quanto è forzato e fittizio in quel modo di atteggiarsi che suggerisce che nessuna parola è finzione, mentre questa invece ricopre proprio ogni parola sulla scena nonostante la difesa di essa. Essendo a priori beni culturali, prodotti del genere si lasciano indurre a un'immagine ingenua e affermativa della cultura. Nemmeno esteticamente c'è una doppia verità. Il modo in cui *desiderata* contraddittori riescono a compenetrarsi a vicenda senza il cattivo mezzo tra una configurazione che si presume buona e un contenuto sociale adeguato, si può desumere dall'opera teatrale di Beckett. La logica associativa di essa, in cui una proposizione tira a sé o quella successiva o la replica come in musica un tema tira a sé o il proprio proseguimento o il proprio contrasto, rifiuta qualsiasi imitazione della manifestazione empirica. Di conseguenza, ciò che è empiricamente essenziale viene assunto, in modo mascherato, all'interno a seconda del suo preciso valore posizionale storico, e integrato nel carattere di gioco. Quest'ultimo esprime sia la

situazione obiettiva della coscienza che quella della realtà che plasma la situazione della coscienza. La negatività del soggetto, in quanto configurazione vera di obiettività, può presentarsi solo in un configurare radicalmente soggettivo, non nel supporre un'obiettività presuntivamente superiore. Le smorfie clownesche, tra il puerile e il cruento, in cui in Beckett si disintegra il soggetto sono la verità storica su di esso; puerile è il realismo socialista. In *Godot* il rapporto di dominio e servitù è tematico insieme alla sua configurazione senilmente folle, in una fase in cui si continua a disporre del lavoro altrui benché l'umanità non ne abbia più bisogno per mantenersi. Questo motivo, davvero una delle legalità d'essenza della società attuale, viene ulteriormente svolto in *Finale di partita*. Tutt'e due le volte la tecnica di Beckett lo spinge ai margini: il capitolo hegeliano diventa aneddoto, con funzione di critica sociale non meno che drammaturgica. In *Finale di partita* la catastrofe tellurica parziale, il più cruento degli scherzi clowneschi di Beckett, è il presupposto sul piano sia materiale sia formale; dell'arte ha mandato in pezzi il suo costituente, la sua genesi. L'arte emigra in un punto di vista che non è più tale, poiché non esiste più un punto di vista dal quale la catastrofe possa essere nominata o, con una parola di cui in tale contesto si proverebbe definitivamente la ridicolaggine, configurata. *Finale di partita* non è né un dramma atomico né è privo di contenuto: la negazione determinata del suo contenuto diventa principio formale e negazione di contenuto in generale. All'arte, che per il proprio approccio, per la propria distanza rispetto a una prassi, di fronte alla minaccia mortale, con la propria innocuità per quel che riguarda la mera forma prima di ogni contenuto, è diventata ideologia, l'*œuvre* di Beckett dà la terribile risposta. L'influsso del comico nelle creazioni enfatiche si spiega proprio così. Esso ha un suo aspetto sociale. Poiché le opere si muovono quasi a occhi bendati unicamente in base a se stesse, il movimento diventa per loro un segnare il passo e dichiara di essere tale, la serietà priva di concessioni dell'opera dichiara di essere non seria, di essere gioco. L'arte riesce a conciliare con la sua propria esistenza solo in quanto rivolge all'esterno la propria natura di apparenza, il proprio vuoto interiore. Il suo criterio più vincolante oggi è che essa, inconciliata con ogni inganno realistico, per la sua propria complessione non tollera più in sé qualcosa di innocuo. In ogni arte ancora possibile la critica sociale deve essere innalzata a forma, a schermatura di qualsiasi contenuto sociale manifesto.

Contro l'arte amministrata. Con la progressiva organizzazione di tutti gli ambiti culturali cresce la voglia di assegnare all'arte il suo posto nella società teoreticamente e forse anche praticamente; innumerevoli tavole rotonde e convegni sono dedicati a ciò. Avendo riconosciuto l'arte come fatto sociale, la determinazione sociologica del luogo le si sente per così dire superiore e dispone di essa. Si suppone spesso che l'obiettività della conoscenza positivista libera da valori stia al di sopra dei singoli punti di vista estetici che si presumono meramente soggettivi. Sforzi del genere richiedono a loro volta una critica sociale. Essi rivendicano tacitamente il primato dell'amministrazione, del mondo amministrato, anche rispetto a ciò che non vuole cader preda della socializzazione totale o che almeno vi si ribella. La sovranità dello sguardo topografico, che localizza i fenomeni per saggiarne funzione e diritto all'esistenza, è usurpativa. Ignora la dialettica di qualità estetica e società funzionale. A priori l'accento viene spostato, se non sull'effetto ideologico, come minimo sulla consumabilità dell'arte, e tolto da tutto ciò che costituirebbe oggi l'oggetto della riflessione sociale dell'arte: si decide preventivamente in maniera conformistica. Dal momento che l'espansione tecnico-amministrativa è fusa con l'apparato scientifico di inchieste e simili, essa è gradita a quel tipo di intellettuali che avvertono sí qualcosa delle nuove necessità sociali, ma nulla di quelle della nuova arte. La loro è la mentalità di quell'immaginaria conferenza di sociologia dell'educazione che dovrebbe avere per titolo: "La funzione della televisione per l'adeguamento dell'Europa ai paesi in via di sviluppo". La riflessione sociale dell'arte non deve dare un contributo in tale spirito, ma rendere quest'ultimo tematico e in tal modo resistergli. Ancora vale quel che ha detto Steuermann, che quanto più si fa per la cultura tanto peggio è per essa.

Possibilità dell'arte oggi. Le difficoltà immanenti dell'arte, non meno del suo isolamento sociale, sono diventate verdetto nella coscienza attuale, soprattutto della gioventù delle azioni di protesta. Ciò ha un suo indice storico, e quelli che vogliono abolire l'arte sarebbero gli ultimi ad ammetterlo. Azioni avanguardistiche di disturbo di manifestazioni esteticamente d'avanguardia sono tanto illusorie quanto credere che siano rivoluzionarie e addirittura che la rivoluzione sia una forma del bello: la mancanza di senso artistico non è al di sopra, ma al di sotto della cultura, l'impegno spesso non

è che carenza di talento o di applicazione, un calo di forza. Con un suo trucco recente, peraltro già praticato nel fascismo, la debolezza dell'io, l'incapacità di sublimare, si riqualifica in qualcosa di più elevato, ripaga la linea della minima resistenza con un premio morale. Il tempo dell'arte sarebbe passato, quel che conta sarebbe attuarne il contenuto di verità, che viene identificato incondizionatamente con quello sociale: il verdetto è totalitario. Ciò che attualmente si pretende di desumere puramente dal materiale, e che con la sua ottusità fornisce forse il motivo più convincente a favore del verdetto sull'arte, fa in verità violenza al materiale. Nel momento in cui si passa al divieto e si decreta che quest'ultimo non può più esserci, l'arte riguadagna in pieno mondo amministrato quel diritto all'esistenza il cui non riconoscimento ad essa assomiglia a un atto amministrativo. Chi vuole abolire l'arte cova l'illusione che il mutamento decisivo non sia precluso. Il realismo eccessivo è irrealistico. La nascita di ogni opera autentica contraddice il *pronunciamento*¹⁰⁶ per cui non potrebbe più nascere. L'abolizione dell'arte in una società semibarbarica e in movimento verso la piena barbarie si rende *partner* sociale di essa. Benché continuamente si dica "concreto", si giudica astrattamente e sommariamente, ciechi nei confronti di compiti e possibilità molto precisi, inadempiti, repressi dal recente azionismo estetico, come quelli di una musica davvero liberata che passi attraverso la libertà del soggetto, che non si affidi al caso cosalmente estraniato. Ma la necessità dell'arte non può essere argomento di discussione. La domanda nei suoi confronti è mal posta, perché la necessità dell'arte, per essere proprio tale laddove è in gioco il regno della libertà, è la sua non-necessità. Se la si misura sulla necessità, si prolunga di nascosto il principio dello scambio, la preoccupazione del piccolo-borghese su che cosa riceve in cambio. Il verdetto secondo cui le cose non funzionerebbero più, che considera in maniera contemplativa una condizione presunta, è esso stesso una guardia giurata borghese, il corrugare la fronte per dove porterà mai tutto questo. Stando però per l'in-sé che ancora non sussiste, l'arte vuole uscire proprio da questa sorta di teleologia. Sul piano della filosofia della storia le opere hanno tanto maggior peso quanto meno esse si dissolvono nel concetto del loro grado di sviluppo. Il "verso dove" è una forma di controllo sociale camuffato. A non pochi prodotti attuali si addice infatti anche la caratteristica di un'anarchia che di per sé implica, per dir così, il "basta con ciò". Il

giudizio liquidatorio sull'arte che hanno scritto sul corpo i prodotti che vorrebbero sostituire l'arte, è uguale a quello della Regina di Cuori di Lewis Carroll: *Head off*. Dopo tali decapitazioni, a un *pop* in cui si prolunga la *popular music* ricresce la testa. L'arte deve temere tutto, non il nichilismo dell'impotenza. A causa del suo bando sociale essa viene degradata proprio al *fait social* nel cui ruolo si rifiuta di ricadere. La dottrina marxiana dell'ideologia, in sé bivalente, viene falsificata nella totale dottrina dell'ideologia secondo lo stile di Mannheim e applicata ciecamente all'arte. Se l'ideologia è coscienza socialmente falsa, allora per semplice logica non qualsiasi coscienza è falsa. Gli ultimi quartetti di Beethoven verranno gettati negli inferi dell'obsoleta apparenza solo da chi non sa e non comprende. Se l'arte oggi sia possibile non va deciso dall'alto, secondo il criterio dei rapporti sociali di produzione. La decisione dipende dallo stato delle forze produttive. Quest'ultimo però include ciò che è possibile ma non realizzato, un'arte che non si lascia terrorizzare dall'ideologia positivista. La critica di Herbert Marcuse del carattere affermativo della cultura è stata legittima nella misura in cui obbliga a penetrare nel singolo prodotto: altrimenti sfocia in una lega dell'anticultura, cattiva come solo sono i beni culturali. Una critica rabbiosa della cultura non è radicale. Essendo di fatto un momento dell'arte, di per sé l'affermazione, come la cultura, non è mai stata assolutamente falsa, perché non è mai riuscita a essere interamente falsa. Essa argina la barbarie, il peggio; non solo opprime la natura, ma la conserva attraverso la sua oppressione; nel concetto di cultura mutuato dall'agricoltura ciò traspare. La vita si è perpetuata attraverso la cultura, anche con la prospettiva di una vita giusta; in opere d'arte autentiche risuona l'eco di ciò. L'affermazione non circonda in aloni di gloria il vigente; si difende dalla morte, *telos* di ogni dominio, simpatizzando con ciò che è. Se ne può dubitare pagando un prezzo non minore del sostenere che la morte stessa è speranza.

Autonomia ed eteronomia. Il carattere ancipite dell'arte in quanto qualcosa che si separa dalla realtà empirica e con ciò dalla concatenazione sociale degli effetti, e che però al tempo stesso rientra nella realtà empirica e nelle concatenazioni sociali degli effetti, viene immediatamente in luce nei fenomeni estetici. Questi sono entrambe le cose, fatti estetici e *faits sociaux*. Essi hanno bisogno di una doppia considerazione, che va tanto poco

direttamente unificata quanto autonomia estetica e arte in quanto qualcosa di sociale. Il carattere ancipite diventa fisiognomicamente leggibile ogni volta che l'arte, a prescindere dal fatto che sia stata o meno progettata come tale, ascolta o vede se stessa dall'esterno, e benché essa abbia continuamente bisogno di quel "dall'esterno" per essere difesa dalla feticizzazione della propria autonomia. La musica, eseguita nel *Caféhaus* o, come spesso in America, trasmessa attraverso apparecchiature telefoniche per i clienti di ristoranti, può diventare qualcosa di completamente diverso, della cui espressione è parte il ronzio di chi parla, lo sbattere di piatti e tutto il possibile. Essa conta sulla disattenzione di coloro che ascoltano per adempiere alla propria funzione, appena meno di quanto conti sulla loro attenzione nello stadio della propria autonomia. Talvolta da elementi di opere d'arte si forma un *potpourri*, ma attraverso il montaggio essi cambiano fin nell'intimo. Scopi come quello di riscaldare l'ambiente, di coprire il silenzio, li trasformano, cosa che si indica con atmosfera, la negazione diventata merce della noia procurata dal grigiore del mondo delle merci. La sfera dell'intrattenimento, inclusa da molto tempo nella pianificazione della produzione, è il dominio di questo momento dell'arte sui complessivi fenomeni di essa. I due momenti sono antagonistici. La subordinazione di opere d'arte autonome al momento funzionale sociale, che si cela in ciascuna di esse e da cui l'arte è sorta in un laborioso processo, la ferisce nel punto più sensibile. Chi tuttavia, colpito improvvisamente dalla serietà di un brano musicale, in un *Café* vi presta orecchio in maniera molto intensa, può virtualmente comportarsi in una maniera estranea alla realtà, ridicola per gli altri. In quell'antagonismo si manifesta nell'arte il rapporto fondamentale tra essa stessa e la società. L'esperienza dell'arte dall'esterno ne distrugge il *continuum*, come i *potpourri* lo distruggono intenzionalmente all'interno della cosa oggettiva. Di un movimento per orchestra di Beethoven nei corridoi dell'edificio per concerti resta poco altro che gli imperiali colpi di timpano; già nella partitura essi rappresentano un modo autoritario di atteggiarsi che l'opera ha preso in prestito dalla società per poi sublimarlo nella propria formazione integrale. Infatti i due caratteri dell'arte non sono assolutamente indifferenti l'uno rispetto all'altro. Se un brano di musica autentica si smarrisce nella sfera sociale dello sfondo, esso riesce inaspettatamente a trascendere quest'ultima per la purezza che l'uso contamina. D'altronde nelle creazioni autentiche,

come in quei colpi di timpano di Beethoven, non si può lavar via la loro derivazione sociale da scopi eteronomi; ciò che di Mozart irritava Richard Wagner in quanto residuo di *divertissement*, da allora si è acuito a *soupçon* anche nei confronti di quelle creazioni che di per sé hanno preso congedo dal *divertissement*. La posizione degli artisti nella società, nella misura in cui interessa alla ricezione di massa, dopo l'epoca dell'autonomia tende a tornare qualcosa di eteronomo. Se prima della rivoluzione francese gli artisti erano servitori, ora diventano intrattenitori. L'industria culturale chiama i suoi *crack* per nome, come fa il *jet set* con camerieri e parrucchieri. L'abolizione della distinzione tra l'artista in quanto soggetto estetico e in quanto persona empirica testimonia al tempo stesso che la distanza dell'opera d'arte nei confronti dell'empiria è stata soppressa senza, però, che l'arte sia tornata alla vita libera, che non c'è. La sua vicinanza accresce il profitto, l'immediatezza è istituita in maniera truffaldina. Visto dalla parte dell'arte, il suo carattere ancipite inerisce a tutte le sue creazioni come macchia di un'origine disonesta, tanto che socialmente gli artisti una volta venivano trattati da persone disoneste. Ma in quell'origine risiede anche la loro essenza mimetica. Ciò che è disonesto e che smentisce la dignità della loro autonomia, la quale si vanta per cattiva coscienza circa la propria partecipazione al sociale, torna, dall'esterno, a loro onore in quanto scherno dell'onestà del lavoro socialmente utile.

Opzione politica. Il rapporto di prassi sociale e arte, sempre variabile, durante gli ultimi quaranta o cinquant'anni è probabilmente di nuovo decisamente mutato. Durante la Prima guerra e prima di Stalin il modo di pensare d'avanguardia in arte e in politica andavano in coppia; a chi ha cominciato allora a vivere da sveglia l'arte sembra a priori ciò che storicamente non è assolutamente stata: a priori politicamente di sinistra. Da allora gli Ždanov e gli Ulbricht con il *diktat* del realismo socialista hanno non solo incatenato, ma spezzato la forza produttiva artistica; la regressione estetica di cui essi sono colpevoli è ancora evidente socialmente come fissaggio piccolo-borghese. Con la divisione nei due blocchi, nei decenni dopo la Seconda guerra i dominanti in Occidente hanno invece fatto la loro revocabile pace con l'arte radicale; la pittura astratta viene incoraggiata dalla grande industria tedesca, in Francia il ministro della Cultura del Generale [107](#) si chiama André Malraux. Le dottrine avanguardistiche, se la loro

contrapposizione alla *communis opinio* viene appena colta con sufficiente astrattezza e se restano relativamente moderate, possono talvolta essere riqualificate in senso elitario; nomi come Pound ed Eliot lo garantiscono. Benjamin ha rilevato già nel futurismo l'inclinazione fascista¹⁰⁸ che risale a tratti marginali della modernità baudelaireana. Almeno forse nel tardo Benjamin, quando prende le distanze dall'avanguardia estetica laddove questa non sottoscrive il *ticket* del partito comunista, può giocare l'inimicizia di Brecht per i *Tui*¹⁰⁹. L'isolamento elitario dell'arte avanzata va imputato meno ad essa che alla società; gli *standard* inconsci delle masse sono gli stessi di cui hanno bisogno le condizioni per la conservazione di esse, in cui le masse sono integrate, e la pressione della vita eteronoma le costringe alla dispersione, impedisce quella concentrazione di un io forte che quanto non è fatto con lo stampo esige. Ciò fomenta rancori: nelle masse contro quel che gli è negato anche a causa di un privilegio culturale; nell'atteggiamento di non poche persone esteticamente evolute contro le masse, fin da Strindberg e da Schönberg. Il dissidio che si apre tra le loro *trouvailles* estetiche e una disposizione d'animo che si manifesta in contenuto e intenzione, danneggia sensibilmente la concordanza artistica. L'interpretazione sociale sul piano dei contenuti della vecchia letteratura è di valore incerto. Geniale era la lettura da parte di Vico dei miti greci, come di quello di Cadmo. Riportare invece l'azione delle opere shakespeariane all'idea delle lotte di classe, come sembra fosse intenzione di Brecht, a prescindere dalle opere in cui le lotte di classe sono immediatamente tematiche, è difficile che porti molto lontano e all'essenziale dei drammi. Non che questo essenziale sia socialmente indifferente, puramente umano, atemporale – queste sono tutte ciance. Ma l'aspetto sociale viene mediato dai principî formali obiettivi dei drammi, secondo l'espressione di Lukács dalla "prospettiva". Sociali in Shakespeare sono categorie come individuo, passione, caratteri come il concretismo borghese di Calibano, forse anche gli inattendibili mercanti di Venezia, la concezione di un mondo arcaico semimatriarcale in *Macbeth* e *Lear*; completamente lo è il disgusto per il potere in *Antonio e Cleopatra*, anche il modo di atteggiarsi dell'abdicante Prospero. Di contro, i conflitti tra patrizi e plebei tratti dalla storia romana sono patrimonio dell'erudizione. In Shakespeare si possono ricavare indizi niente meno che sulla discutibilità della tesi marxiana secondo cui tutta la storia sarebbe

storia di lotta di classe, se si prende quella tesi come vincolante. La lotta di classe presuppone obiettivamente un alto grado di integrazione e differenziazione sociali, soggettivamente una coscienza di classe, quali sono state sviluppate rudimentalmente solo nella società borghese. Non è una novità che la classe stessa, la sussunzione sociale di atomi sotto un concetto universale che esprime le relazioni tanto costitutive per essi quanto eteronome rispetto ad essi, è strutturalmente qualcosa di borghese. Gli antagonismi sociali sono antichissimi; lotte di classe lo sono diventati in precedenza solo saltuariamente: laddove si era formata un'economia di mercato affine alla società borghese. Perciò l'interpretazione di tutto ciò che è storico sulla base delle lotte di classe ha un'*air* leggermente anacronistica, essendo del resto in generale quello del capitalismo imprenditoriale liberale il modello a partire dal quale Marx ha costruito ed estrapolato. Certo gli antagonismi sociali traspaiono ovunque in Shakespeare, ma si manifestano attraverso gli individui, e collettivamente solo in scene di massa che seguono *topoi* come quello della persuasività. In tal senso peraltro, se lo si guarda socialmente, è evidente che Shakespeare non può essere stato Bacone. Il drammaturgo protoborghesemente dialettico guardava il *theatrum mundi* meno dalla prospettiva del progresso che da quella delle vittime di esso. Recidere questo groviglio servendosi della maggiore età sia sociale sia estetica, è reso proibitivamente difficile dalla struttura sociale. Benché nell'arte le caratteristiche formali non possano venir interpretate incondizionatamente in maniera politica, in essa non vi è nulla di formale che non abbia implicazioni sul piano dei contenuti, e queste arrivano fino alla politica. Nella liberazione della forma quale è voluta da tutta l'arte genuinamente nuova, si cifra, prima di tutto il resto, la liberazione della società, poiché la forma, la connessione estetica di ogni singolo, nell'opera d'arte rappresenta il rapporto sociale; perciò la forma liberata è scandalosa per il vigente. È quanto sostiene la psicoanalisi. Secondo quest'ultima tutta l'arte, negazione del principio di realtà, protesta contro l'*imago* paterna ed è pertanto rivoluzionaria. Ciò implica una partecipazione obiettivamente politica di ciò che è impolitico. Finché la compagine sociale non era ancora compattata a tal punto da far agire già la pura forma sovversivamente come protesta, anche il rapporto delle opere d'arte con la realtà sociale già data era più lasso. Senza cedere se stesse incondizionatamente a

quest'ultima, esse potevano appropriarsi dei suoi elementi senza tanti complimenti, potevano restarle percettibilmente simili, potevano comunicare con essa. Oggi il momento critico-sociale delle opere d'arte è diventato opposizione alla realtà empirica come tale, poiché quest'ultima è diventata raddoppiante ideologia di se stessa, somma del dominio. Il fatto che l'arte non diventi a sua volta socialmente indifferente a ciò, vuoto gioco e decorazione del meccanismo, dipende dalla misura in cui le sue costruzioni e i suoi montaggi sono al tempo stesso smontaggi, e accolgono in sé distruggendoli gli elementi della realtà che per libertà compaginano in qualcosa d'altro. Il fatto che l'arte, nel superare dialetticamente la realtà empirica, renda o meno concreto il riferimento a quella realtà superata dialetticamente, determina l'unità del suo criterio estetico e sociale, e ha perciò una specie di prerogativa. Allora essa non tollera dubbi su dove vuole andare a finire, senza che coloro che praticano la politica possano attendersi il messaggio che gli è gradito. Picasso e Sartre hanno optato, senza imbarazzo per la contraddizione, per una politica che vieta ciò per cui essi si schierano esteticamente, e che li tollera appena nell'esatta misura in cui i loro nomi hanno valore di propaganda. Il loro atteggiamento fa effetto perché essi non risolvono la contraddizione, che ha una sua ragione obiettiva, soggettivamente, aderendo univocamente a una tesi o a quella contrapposta. La critica del loro atteggiamento è valida solo come critica della politica a favore della quale si esprimono; far notare con autocompiacimento che essi sputano nel piatto in cui mangiano non serve. Tra le aporie dell'epoca non è la più insignificante che non è più vero alcun pensiero che non leda anche gli interessi di colui che lo cova, fossero anche quelli obiettivi.

Progresso e reazione. Con notevoli conseguenze oggi si distingue tra essenza autonoma ed essenza sociale dell'arte utilizzando i nomi "formalismo" e "realismo socialista". Con questa terminologia il mondo amministrato sfrutta per i propri scopi anche la dialettica obiettiva riposta nel carattere ancipite di qualunque opera d'arte: quest'ultimo diventa disgiunzione del grano dal loglio. La dicotomia è sbagliata perché presenta come semplice alternativa i due elementi in tensione. Il singolo artista dovrebbe scegliere. Con ciò, grazie all'opportuna sovranità di una mappa strategica sociale, la luce cade regolarmente sulle tendenze antiformalistiche; le altre

sarebbero limitate in base alla divisione del lavoro, si farebbero semmai ingenuamente carico di illusioni borghesi. La cura amorevole con cui gli *apparatčiki* conducono fuori dall'isolamento gli artisti recalcitranti va d'accordo con l'assassinio di Meyerhold. In verità la contrapposizione tra arte formalistica e antiformalistica nella sua astrattezza non è più sostenibile appena l'arte vuol essere qualcosa di più di un *pep talk* palese o nascosto. Nel periodo intorno alla prima guerra mondiale o un po' più tardi la pittura moderna si è polarizzata su cubismo e surrealismo. Ma lo stesso cubismo si è ribellato nei contenuti all'idea borghese della pura immanenza senza intralci delle opere d'arte. Viceversa surrealisti di rilievo, non disposti ad alcuna connivenza con il mercato, come Max Ernst e André Masson, che all'origine hanno protestato contro la sfera stessa dell'arte, si sono avvicinati a principi formali, Masson in misura ampia alla deoggettualizzazione, quanto più l'idea di *shock*, che nelle materie trattate si consuma rapidamente, si è trasformata in maniera di dipingere. Se si deve rivelare con un flash che il mondo consueto è apparenza e illusione, si è già passati teleologicamente al non-oggettuale. Il costruttivismo, antagonista ufficiale del realismo, in virtù del linguaggio del disinganno ha un'affinità più profonda con le trasformazioni storiche della realtà rispetto a un realismo che da molto tempo è ricoperto da una patina romantica, poiché il suo principio, la simulata conciliazione con l'oggetto, nel frattempo è diventato romanticismo. Gli impulsi del costruttivismo erano contenutistici, erano il pur problematico adeguarsi dell'arte al mondo disincantato impossibile a realizzarsi esteticamente senza accademismo con i mezzi realistici tradizionali. Qualunque cosa oggi possa chiamarsi informale, essa diventa estetica esclusivamente articolandosi in una forma; altrimenti non sarebbe che documento. In artisti esemplari dell'epoca, come Schönberg, Klee, Picasso, il momento espressivamente mimetico e quello costruttivo si trovano in pari intensità, e precisamente non nel cattivo mezzo della transizione ma portati all'estremo: entrambi sono però al tempo stesso contenutistici, l'espressione in quanto negatività della sofferenza, la costruzione in quanto tentativo di tener testa alla sofferenza per l'estraniamento, superando quest'ultima nell'orizzonte di una razionalità non diminuita e perciò non più violenta. Come nel pensiero, per il quale forma e contenuto sono tanto distinti quanto mediati l'uno attraverso l'altro, così essi sono tali nell'arte. I concetti di progressista e reazionario sono

difficilmente applicabili all'arte finché si accondiscende all'astratta dicotomia di forma e contenuto. Questa si ripresenta in affermazione e contro-affermazione. Gli uni chiamano reazionari alcuni artisti in quanto sosterebbero tesi socialmente reazionarie o aiuterebbero la reazione politica con la forma delle loro opere, peraltro per decreto, non in modo afferrabile; gli altri in quanto sono artisti rimasti indietro rispetto allo stadio delle forze produttive artistiche. Ma il contenuto delle opere d'arte di rilievo può divergere dal modo di pensare degli autori. Che Strindberg abbia repressivamente capovolto le intenzioni borghesi-emancipatorie di Ibsen è evidente. D'altro canto le sue innovazioni formali, la dissoluzione del realismo drammatico e la ricostruzione dell'esperienza onirica, sono obiettivamente critiche. Il passaggio della società all'orrore esse lo testimoniano più autenticamente delle più coraggiose accuse di Gor'kij. Pertanto esse sono anche socialmente progressiste, l'albeggiante autocoscienza di quella catastrofe a cui si appresta la società individualista borghese: in quest'ultima l'assolutamente singolo diventa spettro tanto quanto nella *Sonata degli spettri*. Il contrappunto a ciò lo fanno i prodotti supremi del naturalismo: il terrore, da niente attenuato, della prima parte della *Hannele* di Hauptmann fa capovolgere la riproduzione fedele nell'espressione più selvaggia. La critica sociale al realismo riscaldato per decreto conta, tuttavia, solo se non capitola davanti all'*art pour l'art*. Ciò che è socialmente non-vero in quella protesta contro la società è venuto storicamente a galla. Il ricercato, ad esempio in Barbey d'Aurevilly, è svanito in un'ingenuità fuori moda meno che mai confacente ai paradisi artificiali; il satanismo, come è già apparso a Huxley, è diventato comico. Il male di cui sentivano la mancanza sia Baudelaire sia Nietzsche nel liberalistico XIX secolo, e che per loro non era che la maschera della pulsione non più vittorariamente repressa, ha caricato come prodotto della pulsione repressa nel XX secolo le gabbie civilizzatrici di una bestialità rispetto alla quale le atroci blasfemie di Baudelaire hanno assunto un'innocenza che contrasta grottescamente con il loro *pathos*. Baudelaire, malgrado tutta la superiorità del rango, è preludio dello Jugendstil. Lo *pseudos* di quest'ultimo è stato l'abbellimento della vita senza il cambiamento di essa; la bellezza stessa è diventata intanto qualcosa di vuoto e, come ogni negazione astratta, si è fatta integrare in quel che è negato. La fantasmagoria di un mondo estetico non disturbato da scopi aiuta il mondo al di

sotto dell'estetico a ottenere un alibi.

L'arte e la miseria della filosofia. Della filosofia, e in generale dei pensieri teoretici, si può dire che soffrono di un'idealistica decisione preventiva in quanto hanno a disposizione solo concetti; ciò a cui questi ultimi sono volti, la filosofia lo tratta unicamente attraverso di loro, non lo ha mai di per sé. La sua fatica di Sisifo è di riflettere e in tal modo possibilmente correggere non-verità e colpa, che con ciò essa carica su di sé. Non può appiccicare ai testi il proprio substrato ontico; nel parlarne essa lo trasforma già in ciò da cui vuole distaccarlo. L'insoddisfazione per questo viene registrata dall'arte moderna, da quando Picasso ha importunato i propri quadri con i primi ritagli di giornale; tutto il montaggio discende da qui. Al momento sociale si farà giustizia esteticamente non imitandolo, per così dire rendendolo capace d'arte, ma iniziandolo all'arte attraverso il sabotaggio di questa. L'arte stessa fa esplodere l'imbroglione della propria pura immanenza nella stessa misura in cui le macerie empiriche, strappate al loro proprio contesto, si adattano ai principî costruttivi immanenti. L'arte, cedendo visibilmente, da sé, a materie crude, vorrebbe risarcire un po' di quel che lo spirito, tanto pensiero quanto arte, infligge all'altro a cui esso si riferisce e che vorrebbe far parlare. Questo è il senso determinabile del momento insensato, ostile all'intenzione, dell'arte moderna, fino allo sfrangiamento delle arti e agli *happening*. Con ciò non tanto si emette sull'arte tradizionale una sentenza da farisei e arrivati, quanto si tenta di assorbire anche la negazione dell'arte con tutta la sua forza. Ciò che non è più possibile socialmente nell'arte tradizionale non per questo perde tutta la verità. Sprofonda in uno strato roccioso storico che per la coscienza vivente non è più raggiungibile se non per negazione, ma senza il quale non ci sarebbe alcuna arte: quello del tacito rinvio a ciò che sarebbe bello, senza in ciò distinguere affatto in maniera rigorosa tra natura e opera. Questo momento è contrario a quello dissesante in cui si è convertita la verità dell'arte, ma sopravvive nel suo riconoscere come forza formante la violenza di ciò rispetto a cui si misura. In questa idea l'arte è affine alla pace. Priva di prospettive di pace essa sarebbe tanto falsa quanto a causa di una conciliazione anticipata. Il bello nell'arte è l'apparenza di ciò che è realmente pacifico. Ad esso tende anche il potere oppressivo della forma nell'unificare ciò che è ostile e che tende alla disgregazione.

Primato dell'oggetto e arte. La deduzione dal materialismo filosofico al realismo estetico è sbagliata. Certamente l'arte, essendo una forma di conoscenza, implica la conoscenza della realtà, e non c'è realtà che non sia sociale. Quindi contenuto di verità e contenuto sociale sono mediati, sebbene il carattere di conoscenza dell'arte, il contenuto di verità di essa, trascenda la conoscenza della realtà in quanto conoscenza dell'essente. Essa diventa conoscenza sociale nel cogliere l'essenza; non nel parlarne, nel raffigurarla, nell'imitarla in qualche modo. Con la propria complessione essa la porta a manifestarsi contro la manifestazione. La critica epistemologica dell'idealismo, la quale attribuisce all'oggetto un momento di supremazia, non va trasferita semplicemente all'arte. L'oggetto in questa e nella realtà empirica sono qualcosa di assolutamente diverso. Quello dell'arte è la creazione da essa prodotta che tanto contiene in sé quanto cambia di posto, dissolve, gli elementi della realtà empirica, ricostruendoli secondo la sua propria legge. Solo attraverso tale trasformazione, non attraverso la fotografia, in ogni caso sempre falsante, essa dà alla realtà empirica ciò che le spetta, l'epifania della sua essenza nascosta e il meritato orrore per essa in quanto non-essenza. Il primato dell'oggetto si afferma esteticamente solo nel carattere dell'arte in quanto storiografia inconsapevole, anamnesi di ciò che è sconfitto, rimosso, forse possibile. Il primato dell'oggetto, in quanto libertà potenziale di ciò che è dal dominio, si palesa nell'arte come libertà di questa dagli oggetti. Come le tocca cogliere nel proprio altro il proprio contenuto, così ottiene questo altro solo nella propria connessione d'immanenza; ciò non le va attribuito come colpa. L'arte nega la negatività presente nel primato dell'oggetto, ciò che di esso è inconciliato, eteronomo, che essa lascia venir fuori anche attraverso l'apparenza della conciliatezza delle proprie creazioni.

Problema del solipsismo e falsa conciliazione. Un argomento del diamat110 non manca a prima vista di forza di persuasione. Il punto di vista della modernità radicale sarebbe quello del solipsismo, di una monade che ottusamente si chiude alla intersoggettività. La reificata divisione del lavoro imperverserebbe sfrenata. Ciò andrebbe ben oltre l'umanità che andrebbe realizzata. Il solipsismo stesso, come la critica materialistica e molto prima di essa la grande filosofia avrebbero dimostrato, sarebbe invece illusorio, l'accecamento dell'immediatezza del per-sé, che ideologicamente

negherebbe le proprie mediazioni. È vero che la teoria, con l'esame dell'universale mediazione sociale, capendo lascia sotto di sé il solipsismo. Ma l'arte, mimesi spinta alla coscienza di se stessa, è comunque legata al moto dell'animo, all'immediatezza dell'esperienza; altrimenti diventerebbe indistinguibile dalla scienza, nel migliore dei casi un acconto su questa, per lo più solo *reportage* sociale. Modi di produzione collettiva di gruppi piccolissimi sono già oggi concepibili, richiesti in vari *media*; luogo dell'esperienza in tutte le società vigenti sono le monadi. Poiché l'individuazione, insieme alla sofferenza che implica, è legge sociale, la società diventa esperibile solo individualmente. La substruzione di un soggetto collettivo immediato sarebbe conseguita con l'inganno e condannerebbe l'opera d'arte alla non-verità, poiché la priverebbe dell'unica possibilità di esperienza che oggi è aperta. Quando l'arte si orienta in senso correttivo, per discernimento teorico, in base al suo proprio essere-mediata, e cerca di saltar fuori dal carattere di monade colto come apparenza sociale, allora la verità teorica le rimane esteriore e diventa non-verità: l'opera d'arte sacrifica eteronomamente la propria determinatezza immanente. Proprio secondo la teoria critica la mera coscienza della società non conduce realmente al di là della struttura obiettiva, socialmente prescritta, e certo non lo fa l'opera d'arte, che per le proprie condizioni è essa stessa un pezzo di realtà sociale. La capacità che il diamat antimaterialisticamente attesta all'opera d'arte e pretende da essa, questa l'acquista semmai laddove nella sua peculiare struttura monadologicamente chiusa spinge tanto in là la propria situazione obiettivamente prescritta da diventare la critica di essa. La vera soglia tra arte e altra conoscenza è forse che quest'ultima è in grado di pensare al di là di sé senza abdicare, mentre l'arte non produce niente di saldo se non lo riempie di per sé, nella posizione storica in cui si trova. Vivificare ciò che le è storicamente possibile è essenziale alla forma reattiva artistica. L'espressione sostanzialità ha qui il proprio senso nell'arte. Se, per amore di una verità sociale teoreticamente più elevata, vuole più che l'esperienza che può raggiungere e configurare, allora l'arte diventa di meno, e la verità obiettiva che essa si pone come criterio degenera in finzione. Essa ricompone la frattura tra soggetto e oggetto. Il realismo imposto è a tal punto falsa conciliazione di essi che le più utopiche fantasie di un'arte futura non riuscirebbero a escogitarne una che fosse ancora realistica senza tornare nuovamente nella illibertà. L'arte ha il

proprio altro nella propria immanenza perché quest'ultima, come il soggetto, è in sé socialmente mediata. A parlare essa deve portare il proprio contenuto sociale latente: deve entrare in sé per andare al di là di sé. La critica del solipsismo essa la svolge con la forza di estrinsecarsi in base al proprio modo di procedere, quello che porta all'obiettivazione. È in virtù della propria forma che essa trascende il mero e parziale soggetto; ciò che vorrebbe intenzionalmente soverchiare la propria parzialità riesce infantile e addirittura si attribuisce anche l'eteronomia come merito etico-sociale. Se a tutto ciò si replicasse che è vero che anche le democrazie popolari del tipo più diverso sono ancora antagonistiche, e perciò che anche in esse non ci sarebbe da assumere altro punto di vista se non quello estraniato, ma che ciò bisognerebbe attenderselo dall'umanismo attuato, il quale beatamente non avrebbe più bisogno di arte moderna e potrebbe di nuovo godersi quella tradizionale, una tale concessione¹ non sarebbe poi tanto diversa, per come suona, dalla dottrina del superato individualismo. Alla base c'è, detto brutalmente, il *cliché* piccolo-borghese per cui l'arte moderna sarebbe brutta quanto il mondo in cui è nata; il mondo se la sarebbe meritata, altro non sarebbe possibile, ma le cose non potranno comunque restare sempre così. In verità qui non c'è niente da oltrepassare; questa parola è *index falsi*. Che la situazione antagonistica, ciò che nel giovane Marx si chiamava estraniamento e autoestraniazione, non sia stata una delle agenzie più deboli nella formazione della nuova arte, è indiscusso. Ma quest'ultima appunto non è stata una copia, la riproduzione di quella situazione. Nella sua denuncia, nella sua trasposizione nell'*imago*, essa è diventata l'altro della situazione e tanto libera quanto la situazione vieta ai viventi di esserlo. È possibile che a una società pacificata tocchi di nuovo l'arte passata che oggi è diventata complemento ideologico della società non pacificata; il fatto che poi, però, quella che sta nascendo torni alla quiete e all'ordine, a un'affermativa riproducibilità e armonia, costituirebbe il sacrificio della sua libertà. Neanche dipingere la forma dell'arte in una società mutata conviene. Verosimilmente essa è un terzo rispetto a quella passata e presente, ma sarebbe più auspicabile che in un giorno migliore l'arte sparisse del tutto piuttosto che dimenticasse la sofferenza che è la sua espressione e in cui la forma ha la propria sostanza. È il contenuto umano che l'illibertà falsifica in positività. Se l'arte futura ridiventasse positiva come auspicato, sarebbe acuto il

sospetto di un reale perdurare della negatività; esso è sempre tale, la ricaduta minaccia incessantemente, e la libertà, che pure sarebbe libertà dal principio del possesso, non può venir posseduta. Ma che cosa sarebbe l'arte come storiografia se si scrollasse di dosso la memoria della sofferenza accumulata?

1 Cfr. H. KUHN, *Schriften zur Ästhetik*, München 1966, pp. 236 sgg.

2 [Cfr. l'exkursus *Teorie sull'origine dell'arte*, *infra*. Nota dei curatori tedeschi].

3 Cfr. TH. W. ADORNO, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, nuova ed., Frankfurt am Main 1968, pp. 168 sgg. [*Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, trad. it. di E. Franchetti, Milano 1979, pp. 169 sgg.].

4 Cfr. I. KANT, *Sämtliche Werke*, vol. VI: *Ästhetische und religionsphilosophische Schriften*, a cura di F. Gross, Leipzig 1924, pp. 54 sg. (*Kritik der Urteilskraft*, § 2) [*Critica della facoltà di giudizio*, trad. it. a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Torino 1999, pp. 40 sg.].

5 *Ibid.*, p. 54 [trad. it. cit., p. 40].

6 *Ibid.*, pp. 55 sg. [trad. it. cit., p. 41].

7 *Ibid.*, p. 54 [trad. it. cit., p. 40].

8 Cfr. S. GEORGE, *Werke*, 2 voll., a cura di R. Boehringer, München-Düsseldorf 1958, vol. I, p. 294 (*Eingang a Traumdunkel*).

9 Cfr. TH. W. ADORNO, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1969, p. 159 [trad. it. *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino 1973, p. 127].

10 Cfr. TH. W. ADORNO, *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1969, pp. 19 sgg. [trad. it. *Dissonanze*, a cura di G. Manzoni, Milano 1981].

11 Cfr. W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, a cura di R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1969, pp. 33 sgg. e *passim* [*Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di F. Cuniberto, *Introduzione* di G. Schiavoni, Torino 1999, pp. 32 sgg.].

12 Cfr. A. LOOS, *Sämtliche Schriften*, a cura di F. Glück, vol. I, Wien-München 1962, pp. 278, 393 e *passim* [trad. it. *Opera completa*, a cura di G. Denti e S. Peirone, Roma 1997].

13 F. SCHILLER, *Sämtliche Werke*, a cura di G. Fricke e H. G. Göpfert, vol. I, München 19654, p. 242 (*Nänie*) [*Nenia*, in ID., *Poesie filosofiche*, trad. it. di G. Pinna, Milano 2005, p. 99].

14 F. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*, vol. II: *Gedichte nach 1800*, a cura di F. Beissner, Stuttgart 1953, p. 3 (*Gesang des Deutschen*) [trad. it. *Canto del tedesco*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di L. Reitani, con uno scritto di A. Zanzotto, Milano 2001, p. 715].

15 B. BRECHT, *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main 1967, vol. IX, p. 723 (*An die Nachgeborenen*) [trad. it. *A coloro che verranno*, in ID., *Poesie*, II. 1934-1956, a cura di L. Forte, Torino 1992, pp. 309 sg.].

16 Cfr. CH. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, a cura di Y.-G. Le Dantec - C. Pichois, Paris 1961, p. 72: «Le Printemps adorable a perdu son odeur!» [*La vaga Primavera ha perduto il suo odore*], da *Le goût du néant*, in *Les fleurs du mal*; trad. it. *Il gusto del nulla*, in ID., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Milano 1996, p. 157].

17 Cfr. K. ROSENKRANZ, *Aesthetik des Hässlichen*, Königsberg 1853 [*L'estetica del brutto*, trad. it. di S. Barbera, Palermo 1994].

18 Cfr. M. HORKHEIMER e TH. W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 19692, *passim* [*Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. di R. Solmi, Introduzione di C. Galli, Torino 1997].

19 A. RIMBAUD, *Œuvres complètes*, a cura di R. de Renéville e J. Mouquet, Paris 1965, p. 44 (*Le Forgeron*) [*Il fabbro*, in ID., *Opere complete*, trad. it. a cura di A. Adam rivista e aggiornata da M. Richter, Torino 1992, p. 101: «Io sono un plebeo losco»].

20 J. VON EICHENDORFF, *Werke in einem Band*, a cura di W. Rasch, München 1955, p. 11 (*Zwielicht*).

21 Cfr. W. BENJAMIN, *Kleine Geschichte der Photographie*, in *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt am Main 1966, pp. 229

sgg.; ID., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Schriften*, a cura di Th. W. e G. Adorno, Frankfurt am Main 1955, vol. I, pp. 366 sgg. [*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1974, pp. 59-78 (*Piccola storia della fotografia*) e 19-56 (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*)].

22 Cfr. M. HORKHEIMER e TH. W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung* cit., pp. 128 sgg. [*Dialettica dell'illuminismo* cit., pp. 126 sgg.].

23 I. KANT, *Ästhetische und religionsphilosophische Schriften* cit., p. 172 (*Kritik der Urteilskraft*, § 42) [*Critica della facoltà di giudizio* cit., pp. 135 sg.].

24 *Ibid.* [trad. it. cit., p. 136].

25 Cfr. R. BORCHARDT, *Gedichte*, a cura di M. L. Borchardt e H. Steiner, Stuttgart 1957, pp. 113 sg.

26 F. HEBBEL, *Werke in zwei Bänden*, a cura di G. Fricke, München 1952, vol. I, p. 12 (*Herbstbild*).

27 Cfr. F. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke* cit., vol. II, p. 120 (*Der Winkel von Hardt*) [trad. it. *L'angolo di Hardt*, in ID., *Tutte le poesie* cit., p. 301].

28 P. VALÉRY, *Tel quel (Autres rhumbs)*, in *Œuvres*, Paris 1960, vol. II, p. 681.

29 R. BORCHARDT, *Gedichte* cit., p. 104 (*Tagelied*).

30 G. W. F. HEGEL, *Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten*, X. *Vorlesungen über die Aesthetik*, a cura di H. G. Hotho, Berlin 1842-432, parte I, p. 157 [*Eстетica*, trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, Torino 1967, p. 142].

31 *Ibid.*

32 Cfr. TH. W. ADORNO, *Drei Studien zu Hegel. Aspekte. Erfahrungsgehalt, Skoteinos oder Wie zu lesen sei*, Frankfurt am Main 1969, pp. 119 e 123 sg. [*Tre studi su Hegel*, trad. di F. Serra,

Bologna 1971, pp. 129 sg. e 135 sg.].

33 G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Aesthetik* cit., parte I, p. 170 [*Estetica* cit., p. 154].

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*, p. 180 [trad. it. cit., p. 163; l'aggiunta è di Adorno].

36 *Ibid.*, p. 192 [trad. it. cit., pp. 173 sg.].

37 [Nel lessico hegeliano, *aufheben* indica quel superamento dialettico che consiste nel doppio atto del “togliere” e del “conservare”].

38 Cfr. W. BENJAMIN, *Über einige Motive bei Baudelaire*, in *Schriften* cit., vol. I, pp. 495 sgg. [*Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Torino 1995, pp. 88-130].

39 Cfr. B. BRECHT, *Gedichte II*, Frankfurt am Main 1960, p. 210 (*Die Liebenden*) [tit. or. *Terzinen über die Liebe*; trad. it. *Terzine sull'amore*, in ID., *Poesie*, I. 1913-1933, a cura di L. Forte, Torino 1992, p. 961].

40 Cfr. G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Aesthetik* cit., parte I, p. 41: «L'uomo fa questo [cioè cambia le cose esterne, su cui imprime il sigillo della propria interiorità], per togliere, come libero soggetto, al mondo esterno la sua riottosa estraneità e godere nella forma delle cose solo una realtà esterna di se stesso» [*Estetica* cit., pp. 39 sg.; l'aggiunta è di Adorno].

41 Cfr. L. PERUTZ, *Der Meister des jüngsten Tages. Roman*, München 1924, p. 199 [*Il maestro del giudizio universale*, trad. it. di E. Bolla, Milano 1987, p. 181].

42 F. WEDEKIND, *Gesammelte Werke*, vol. II, München-Leipzig 1912, p. 142 [*Il risveglio di primavera*, trad. it. a cura di L. Gazzano Righi, Torino 1981, p. 50].

43 Cfr. W. BENJAMIN, *Über einige Motive bei Baudelaire* cit., pp. 465 sgg. [*Di alcuni motivi in Baudelaire* cit., pp. 128 sgg.].

44 Cfr. I. KANT, *Ästhetische und religionsphilosophische Schriften* cit., p. 105 (*Kritik der Urteilskraft*, § 23) [*Critica della facoltà di giudizio* cit., p. 81: «il sublime vero e proprio non può essere contenuto in alcuna forma sensibile»].

45 H. LOTZE, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, München 1868, p. 190.

46 La dottrina hegeliana dell'opera d'arte in quanto qualcosa di spirituale, che egli considera giustamente storica, è, come tutta la filosofia hegeliana, Kant riflettuto fino in fondo. Il compiacimento senza interesse implica che si veda nell'estetico qualcosa di spirituale in virtù della negazione del suo contrario.

47 [La compagnia teatrale itinerante *Der Grüne Wagen* venne fondata da Alexander E. Franke nel 1945].

48 I. KANT, *Ästhetische und religionsphilosophische Schriften* cit., p. 73 [*Critica della facoltà di giudizio* cit., p. 55].

49 *Ibid.*, p. 53 [trad. it. cit., p. 39 nota].

50 Cfr. TH. A. MEYER, *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig 1901, *passim*.

51 Cfr. M. HEIDEGGER, *Holzwege*, Frankfurt am Main 19522, pp. 7 sgg. [*Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, Firenze 1968, pp. 6 sgg.].

52 [La notazione “neumatica”, in uso nel Medioevo, è basata su segni (“neumi”) che indicano le note da cantare e che vengono posti sulle sillabe del testo].

53 Cfr. TH. W. ADORNO, *Versuch über Wagner*, München-Zürich 19642, pp. 90 sgg. [*Wagner*, trad. it. di M. Bortolotto, Torino 2008, pp. 84 sgg.].

54 [In italiano nel testo].

55 Cfr. G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Aesthetik* cit., parte III, pp. 215 sgg. [*Estetica* cit., pp. 1068 sgg.].

56 Cfr. TH. W. ADORNO, *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie*, in «Neue Rundschau», 78 (1967), pp. 586 sgg., ora in ID., *Noten zur*

Literatur IV, Frankfurt am Main 1974, pp. 7 sgg. [*Sul classicismo dell'«Ifigenia» di Goethe*, trad. it. di E. De Angelis, in ID., *Note per la letteratura 1961-1968*, Torino 1979, pp. 173-91].

57 R. M. RILKE, *Sämtliche Werke*, a cura di E. Zinn, vol. II, Wiesbaden 1955, p. 557 (*Archaischer Torso Apollos*) [*Torso arcaico di Apollo*, in ID., *Nuove poesie e Requiem*, trad. it. a cura di G. Cacciapaglia, Torino 1992, p. 195 (trad. modificata)].

58 Cfr. TH. W. ADORNO, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Wien 1968, p. 36 [*Alban Berg. Il maestro del minimo passaggio*, trad. it. a cura di P. Petazzi, Milano 1983].

59 Cfr. TH. W. ADORNO, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 1967, pp. 352 sgg. [*Dialettica negativa*, trad. it. di P. Lauro, a cura di S. Petrucciani, Torino 2004, pp. 325 sgg.].

60 G. TRAKL, *Die Dichtungen*, a cura di W. Schneditz, Salzburg s. d. (VII ed.), p. 61 (*Psalm*) [*Salmo*, in ID., *Le poesie*, trad. it. di V. degli Alberti ed E. Innerkofler, Milano 1983, p. 89].

61 E. MÖRIKE, *Sämtliche Werke*, a cura di J. Perfahl et al., München 1968, vol. I, p. 855.

62 [In italiano nel testo].

63 [Il termine designa ciò che è formalmente compiuto, perfetto].

64 Cfr. G. LUKÁCS, *Wider den missverstandenen Realismus*, Hamburg 1958, p. 15 e *passim* [*Il significato attuale del realismo critico*, trad. it. di R. Solmi, Torino 1957].

65 [In italiano nel testo].

66 Cfr. A. ZEISING, *Aesthetische Forschungen*, Frankfurt am Main 1855.

67 Cfr. E. STEIN, *Neue Formprinzipien*, in *Von neuer Musik*, Köln 1925, pp. 59 sgg.

68 Cfr. A. SCHÖNBERG, *Aphorismen*, in «Die Musik», 9 (1909-10), pp. 159 sgg.

69 K. KRAUS, *Literatur und Lüge*, a cura di H. Fischer, München 1958, p. 14.

70 B. BRECHT, *Gesammelte Werke* cit., vol. XVIII, p. 225.

71 [Il riferimento potrebbe essere a Jakob Meyer zum Hasen, sindaco di Basilea dal 1516 al 1521, ritratto in un celebre dipinto di Hans Holbein il Giovane].

72 Cfr. G. ANDERS, *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 19562, pp. 213 sgg. [*L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, trad. it. di L. Dallapiccola, Torino 2003, pp. 229 sgg.].

73 Cfr. G. LUKÁCS, *Die Theorie des Romans, Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, Neuwied-Berlin 19632, *passim* [*Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, trad. it. a cura di G. Raciti, Milano 2004].

74 Cfr. TH. W. ADORNO, *Ist die Kunst heiter?*, in «Süddeutsche Zeitung», XXIII, n. 168 (15-16 luglio 1967), supplemento, ora in ID., *Noten zur Literatur IV* cit., pp. 147 sgg. [*È serena l'arte?*, trad. it. di E. De Angelis, in ID., *Note per la letteratura 1961-1968* cit., pp. 273-80].

75 Cfr. P. VALÉRY, *Œuvres*, a cura di J. Hytier, vol. II, Paris 1966, pp. 565 sg.

76 I. KANT, *Ästhetische und religionsphilosophische Schriften* cit., p. 53 (*Kritik der Urteilskraft*, § 1) [*Critica della facoltà di giudizio* cit., p. 39 nota].

77 *Ibid.*

78 *Ibid.*, p. 73 [trad. it. cit., p. 55].

79 [“Azione” nel senso di Fichte].

80 TH. W. ADORNO, *Noten zur Literatur II*, Frankfurt am Main 1965, p. 79 [*Note per la letteratura 1943-1961*, Torino 1979, p. 179]. La

citazione interna alla citazione è di P. VALÉRY, *Tel quel (Choses tues)*, in *Œuvres cit.*, vol. II, p. 485.

81 Cfr. S. GEORGE, *Werke cit.*, vol. I, p. 190.

82 [Si corregge *des Sensorium* che appare nel testo con *das Sensorium*].

83 Cfr. I. KANT, *Ästhetische und religionsphilosophische Schriften cit.*, pp. 175 sg. (*Kritik der Urteilskraft*, § 42) [*Critica della facoltà di giudizio cit.*, p. 138].

84 Cfr. TH. W. ADORNO, *Ohne Leitbild cit.*, pp. 168 sgg. [*Parva Aesthetica cit.*, pp. 169 sgg.].

85 Cfr. W. BENJAMIN, *Schriften cit.*, vol. I, pp. 538 sg. [*Einbahnstrasse, Dreizehn Thesen wider Snobisten*, 1; *Strada a senso unico. Scritti 1926-27*, a cura di G. Agamben, Torino 1983, p. 27].

86 Cfr. TH. W. ADORNO, *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962*, Frankfurt am Main 1964, pp. 167 sgg.

87 [La frase (*Wie ein Stern fuhr die Hoffnung vom Himmel hernieder*) è una citazione corrotta dalle *Affinità elettive* di Goethe. Il passo originale suona: «Die Hoffnung fuhr wie ein Stern, der vom Himmel fällt, über ihre Häupter hinweg» (J. W. GOETHE, *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*, I/8, Frankfurt am Main 1984, p. 493); nella trad. it. di C. Baseggio (Milano 1978, p. 321): «Come una stella, che cada dal cielo, la speranza passò sopra le loro teste»].

88 Cfr. F. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke cit.*, vol. II, p. 328 [*Tutte le poesie cit.*, p. 1037].

89 Cfr. K. MARX e F. ENGELS, *Werke*, vol. XIII, Berlin 19642, p. 9 (K. MARX, *Zur Kritik der politischen Ökonomie; Vorwort*) [*Per la critica dell'economia politica. Primo fascicolo, Prefazione*, in ID., *Opere*, vol. XXX, trad. it. a cura di M. Dobb, Roma 1986, p. 297].

90 Cfr. W. BENJAMIN, *Schriften cit.*, vol. I, p. 462 [*Di alcuni motivi in Baudelaire cit.*, p. 125]. [Benjamin cita dal *Temps retrouvé* di Proust – *Nota dei curatori tedeschi*].

91 Cfr. W. BENJAMIN, *Schriften* cit., vol. I, p. 498 [*Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino 1997, p. 31 e *passim*].

92 [In italiano nel testo].

93 W. BENJAMIN, *Briefe*, a cura di G. Scholem e Th. W. Adorno, Frankfurt am Main 1966, vol. I, pp. 126 sg. [*Lettere 1913-1940*, trad. it. di A. Marietti e G. Backhaus, Torino 1978, p. 24, lettera a Martin Buber, luglio 1916 (trad. modificata)].

94 Cfr. TH. W. ADORNO, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main 1962, pp. 275 sgg. [*Minima moralia*, trad. it. di R. Solmi, nuova ed., Torino 1994, pp. 287 sgg.].

95 Cfr. K. MAUTZ, *Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik*, in «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft», 31 (1957), pp. 198 sgg.

96 Cfr. A. SCHÖNBERG, *Probleme des Kunstunterrichts*, in «Musikalisches Taschenbuch 1911», 2 (Wien 1911).

97 W. BENJAMIN, *Schriften* cit., vol. I, p. 421 [*Kitsch onirico*, in ID., *Scritti 1923-1927*, a cura di E. Ganni, Torino 2001, p. 387].

98 [Nel nomignolo *Ku'damm* con cui i berlinesi chiamano ancora il Kurfürstendamm, il prefisso “Ku” è assonante con il vocabolo *Kuh* (“vacca”).]

99 CH. BAUDELAIRE, *Le spleen de Paris*, dedica «à Arsène Houssaye» [*Lo spleen di Parigi*, in ID., *Opere* cit., p. 385].

100 Cfr. K. MARX e F. ENGELS, *Werke*, vol. XXVI, parte I, Berlin 1965, p. 377 (MARX, *Theorien über den Mehrwert*, parte I; *Beilagen*) [*Teorie sul plusvalore 1*, in ID., *Opere*, vol. XXXIV, trad. it. di G. Giorgetti, Roma 1979, p. 432].

101 J.-P. SARTRE, *Was ist Literatur? Ein Essay*, trad. ted. di H. G. Brenner, Hamburg 1958, p. 20 [*Qu'est-ce que la littérature?* (1948), trad. it. *Che cos'è la letteratura?*, Milano 2004, p. 26].

102 *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, a cura di R.

Boehringer, München-Düsseldorf 19532, p. 42.

103 Cfr. F. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke* cit., vol. II, p. 230 (*Einst hab ich die Muse gefragt*) [*Un tempo interrogai la musa*, in ID., *Tutte le poesie* cit., p. 1003].

104 S. GEORGE, *Werke* cit., vol. I, p. 14 (*Neuländische Liebesmahle II*).

105 Cfr. *ibid.*, p. 50 (*O mutter meiner mutter und Erlauchte*) [cfr. *O madre tu della mia madre e Augusta*, in S. GEORGE, *Poesie*, trad. it. a cura di L. Traverso, Milano 1948, p. 51].

106 [In italiano nel testo].

107 [Riferimento a Charles de Gaulle].

108 Cfr. W. BENJAMIN, *Schriften* cit., vol. I, pp. 395 sgg. [*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* cit., pp. 47 sg.].

109 [“Tui” è il termine spregiativo con cui Brecht designa coloro che fanno un uso compiaciuto dell'intelletto. Cfr. *Premessa dell'autore alla Turandot ovvero il Congresso degli Imbiancatori*, in B. BRECHT, *Teatro*, a cura di E. Castellani, Torino 1967, vol. III].

110 [Sigla che indica il materialismo dialettico nella sua versione dottrinale e dogmatica].

1 [Nel testo: Konzession; refuso per Konzeption, “concezione”?]

Paralipomena

[Estetica, filosofia, arte; la comprensione delle opere d'arte; pretesa immanente all'obiettività ed esperienza del soggetto]

L'estetica presenta alla filosofia il conto per il fatto che la pratica accademica l'ha degradata a disciplina. Essa esige dalla filosofia ciò che a questa sfugge: che tolga i fenomeni dalla loro pura esistenza e li rapporti all'autoriflessione, riflessione di ciò che è pietrificato nelle scienze, non una scienza particolare, al di là di quelle. Con ciò l'estetica si piega a quel che il proprio oggetto, come ogni altro, immediatamente vuole innanzitutto. Ogni opera d'arte, per poter essere esperita per intero, ha bisogno del pensiero e dunque della filosofia, che non è altro che il pensiero che non si lascia frenare. Il comprendere coincide con la critica; la capacità di comprendere, di rendersi conto del compreso in quanto qualcosa di spirituale, non è altro che la capacità di distinguere in esso vero e falso, per quanto tale distinzione di necessità diverga dal procedimento della logica abituale. L'arte è, in senso forte, conoscenza, ma non di oggetti. Capisce un'opera d'arte solo chi la capisce come complessione di verità. Quest'ultima concerne inevitabilmente il rapporto di essa con la non-verità, con quella propria e con quella esterna ad essa; ogni altro giudizio sulle opere d'arte resterebbe contingente. In tal senso le opere d'arte esigono un rapporto adeguato con loro. Perciò postulano quel che un tempo la filosofia dell'arte intendeva realizzare e che nella sua forma tramandata non fa più né rispetto alla coscienza odierna né rispetto alle opere attuali.

Un'estetica libera da valori è un *nonsense*. Comprendere opere d'arte significa, come del resto sapeva bene Brecht, rendersi conto del momento della loro logicità e dell'opposto di essa, anche delle loro fratture e di ciò che queste significano. I *Maestri cantori* non li potrebbe comprendere chi non vi percepisse il momento denunciato da Nietzsche, il fatto che la positività vi venga messa in scena narcisisticamente, dunque il momento della non-verità. La

separazione tra comprendere e valore è istituita sul piano scientifico; senza valori sul piano estetico non si comprende nulla e viceversa. In arte si ha più diritto di parlare di valore che altrove. Ogni opera dice come un mimo: non vado bene?; a ciò risponde un comportamento valutativo.

Benché oggi il tentativo di un'estetica presupponga come obbligatoria la critica dei suoi principî e delle norme universali, esso deve necessariamente tenersi all'interno del *medium* dell'universale. Eliminare la contraddizione non spetta all'estetica. Essa deve farsene carico e riflettervi sopra, seguendo il bisogno teoretico che l'arte proclama in maniera categorica nell'epoca della propria riflessione. La coercizione a tale universalità non legittima però nessuna dottrina positiva di invarianti. Nelle determinazioni per forza universali si riassumono i risultati del processo storico, variando una figura linguistica aristotelica: che cosa è stata l'arte. Le determinazioni universali dell'arte sono determinazioni di ciò che essa è diventata. La situazione storica, che ha perso la fiducia nella *raison d'être* dell'arte in generale, va a tentoni all'indietro tenendo di vista il concetto di arte, la quale retrospettivamente si proietta in qualcosa come un'unità. Astratta non è quest'ultima, ma l'evoluzione dell'arte verso il suo proprio concetto. Dovunque perciò la teoria presuppone come propria condizione, non come prova ed esempio, analisi concrete. A rivolgersi storicamente all'universale è stato indotto già Benjamin, che filosoficamente aveva portato all'estremo l'immergersi in opere d'arte concrete, nella teoria della riproduzione².

La pretesa che l'estetica sia riflessione dell'esperienza artistica senza che quest'ultima possa ammorbidirne il carattere decisamente teoretico, è soddisfacibile metodologicamente nella maniera migliore introducendo esemplarmente nelle categorie tradizionali un movimento del concetto che le metta a confronto con l'esperienza artistica. In ciò non c'è da costruire un *continuum* tra i poli. Il *medium* della teoria è astratto ed essa non può ingannare al riguardo con esempi illustrativi. È vero invece che talvolta, come già nella fenomenologia hegeliana, tra la concrezione dell'esperienza spirituale e il *medium* del concetto universale d'improvviso può scoccare la scintilla, di modo che il concreto non sia illustrato come esempio ma sia la cosa stessa che è accerchiata

dal ragionamento astratto, senza il quale tuttavia non le si potrebbe trovare un nome. Inoltre bisogna pensare partendo dal lato della produzione: dai problemi e dai *desiderata* obiettivi che i prodotti presentano. Il primato della sfera della produzione nelle opere d'arte è quello della loro essenza in quanto primato dei prodotti di lavoro sociale rispetto alla contingenza della loro produzione soggettiva. Il riferimento alle categorie tradizionali è però indispensabile, poiché solo la riflessione di quelle categorie permette di riportare l'esperienza artistica alla teoria. Nella trasformazione delle categorie che tale riflessione esprime e genera, l'esperienza storica penetra nella teoria. Attraverso la dialettica storica sprigionata dal pensiero in categorie tradizionali, queste ultime perdono la propria cattiva astrattezza, senza tuttavia sacrificare l'universale che inerisce al pensiero: l'estetica mira a un'universalità concreta. L'analisi più ingegnosa di singole creazioni non è già immediatamente un'estetica; ciò costituisce sia il difetto sia la superiorità di quest'ultima su quel che si chiama scienza dell'arte. Se si parte dall'esperienza artistica attuale tuttavia si legittima il ricorso alle categorie tradizionali, che nella produzione presente non scompaiono ma ritornano anche nella propria negazione. L'esperienza sfocia nell'estetica: essa innalza a conseguenza e coscienza ciò che nelle opere d'arte si verifica in maniera confusa, incongruente, nell'opera singola in modo inadeguato. Sotto quest'aspetto anche l'estetica non-idealistica tratta di "idee".

La differenza qualitativa tra arte e scienza non lascia semplicemente agire questa da strumento per conoscere quella. Le categorie che essa apporta sono così storte rispetto a quelle infra-artistiche che la proiezione di queste su concetti scientifici con la propria spiegazione elimina fatalmente ciò che intende spiegare. Il crescente rilievo della tecnologia nelle opere d'arte non può indurre a subordinarle a quel tipo di ragione che ha prodotto la tecnologia e in questa si protrae.

Del classico sopravvive l'idea delle opere d'arte come qualcosa di obiettivo, mediato dalla soggettività. Altrimenti l'arte sarebbe effettivamente un passatempo in sé arbitrario, per gli altri indifferente e magari storicamente antiquato. Essa si è livellata a prodotto surrogato di una società la cui forza non viene più

impiegata per riuscire a mantenersi in vita e in cui è tuttavia limitato l'immediato soddisfacimento delle pulsioni. A ciò contraddice l'arte come ostinata obiezione a quel positivismo che vorrebbe piegarla al peraltro universale. Non che essa, inclusa nel nesso sociale d'accecamento, non possa comunque essere ciò che nega. Ma la sua esistenza è incompatibile con il potere che la vorrebbe abbassare a ciò, che la vorrebbe vincere. Quel che parla dalle opere di rilievo è contrario alla pretesa totalitaria della ragione soggettiva. La non-verità di quest'ultima diventa palese nell'obiettività delle opere d'arte. Sciolta dalla propria pretesa immanente all'obiettività, l'arte non sarebbe che un sistema più o meno organizzato di stimoli che condizionano riflessi che l'arte di per sé, autisticamente e dogmaticamente, imputerebbe a quel sistema invece che a coloro sui quali esso agisce. Con ciò la distinzione dell'opera d'arte dalle mere qualità sensoriali scomparirebbe, essa sarebbe un pezzo di empiria, detto all'americana: *a battery of tests*, e il mezzo adeguato per dar conto dell'arte sarebbe il *program analyzer* oppure rilievi su reazioni medie di gruppi a opere d'arte o a generi; solo che, forse per rispetto delle riconosciute branche della cultura, il positivismo di rado sembra andare tanto in là quanto è implicito nella logica del suo proprio metodo. Quando, come dottrina della conoscenza, contesta qualunque senso obiettivo e attribuisce all'arte ogni pensiero che non sia riducibile a proposizioni protocollari, esso con ciò nega *a limine*, senza ammetterlo, l'arte, che prende tanto poco sul serio quanto lo stanco uomo d'affari che si lascia massaggiare da essa; sarebbe costui, se l'arte corrispondesse ai criteri positivistici, il soggetto trascendentale di essa. Il concetto di arte a cui il positivismo vorrebbe giungere converge con quello dell'industria culturale, che effettivamente organizza i propri prodotti come quei sistemi di stimoli che la teoria soggettiva della proiezione scambia per arte. L'argomento di Hegel contro l'estetica soggettiva, fondata sulla sensazione di chi recepisce, era la casualità di essa. Quest'ultima è stata superata. Il momento soggettivo dell'effetto viene calcolato dall'industria culturale secondo il valore medio statistico in direzione di una legge universale. Esso è diventato spirito obiettivo. Ciò tuttavia non indebolisce quella critica di Hegel. Infatti ciò che è comune a tutto lo stile attuale è il negativamente immediato, la liquidazione di qualsiasi pretesa di verità della cosa oggettiva come pure l'inganno permanente ai

danni di coloro che recepiscono dovuto all'implicita assicurazione che essa esisterebbe in funzione loro, in modo da riprendere semplicemente loro il denaro che il potere economico concentrato gli versa. Ciò richiama a maggior ragione l'estetica – e anche la sociologia, nella misura in cui essa, come sociologia di presunte comunicazioni, si fa sostenitrice dell'estetica soggettiva – all'obiettività dell'opera d'arte. Nell'attività pratica di ricerca coloro che hanno un animo positivistico, che ad esempio operano con il test di Murray, si oppongono già a ogni analisi diretta al contenuto espressivo obiettivo delle immagini-test, che essi trovano indegna della scienza in quanto troppo dipendente dall'osservatore; essi dovrebbero procedere completamente in tal modo nei confronti delle opere d'arte, che non sono predisposte in funzione di coloro che recepiscono, come quel test, ma mettono a confronto costoro con la propria obiettività. Sulla mera asserzione per cui le opere d'arte non sarebbero una somma di stimoli, il positivismo peraltro avrebbe buon gioco come su ogni apologetica. Potrebbe liquidarla come razionalizzazione e proiezione, buona solo a procurare a se stessi uno *status* sociale, secondo il modello di comportamento di milioni di filistei istruiti nei confronti dell'arte. Oppure potrebbe più radicalmente squalificare l'obiettività dell'arte come residuo animistico, che come ogni altro dovrebbe cedere all'illuminismo. Chi non vuole vendere a buon mercato l'esperienza dell'obiettività, chi non vuole cedere a coloro che sono estranei all'arte l'autorità sull'arte, deve procedere in modo immanente, riallacciarsi ai modi soggettivi di reazione, nel cui semplice rispecchiamento il buon senso positivistico ritiene che consistano l'arte e il suo contenuto. Vera nell'approccio positivistico è la banalità per la quale, senza esperienza dell'arte, di quest'ultima non si sa niente e non si può parlare. Ma in quell'esperienza cade proprio la distinzione che il positivismo ignora: in maniera drastica quella tra l'utilizzare un prodotto di successo in cui non c'è niente da comprendere come schermo per proiezioni psicologiche di ogni sorta, e il comprendere un'opera assoggettandosi alla sua propria disciplina. A elevare l'estetica filosofica a quel che dell'arte è liberatorio, secondo il suo linguaggio: trascendente spazio e tempo, è stata l'autonegazione dell'osservatore, che virtualmente si dissolve nell'opera. A ciò lo costringono le opere, ciascuna delle quali è *index veri et falsi*; solo chi si consegna ai suoi criteri obiettivi la comprende; a non importarsene è il consumatore. Nel comportamento adeguato nei

confronti dell'arte viene conservato, malgrado ciò, il momento soggettivo: quanto maggiore è lo sforzo di contribuire a portare a compimento l'opera e la sua dinamica strutturale, quanto più soggetto l'osservazione vi caccia dentro, tanto più il soggetto dimentico di sé riesce a rendersi conto dell'obiettività: anche nella ricezione la soggettività media l'obiettività. Il soggetto, ogni volta che è in rapporto con qualcosa di bello, come ha constatato Kant solo in riferimento al sublime, diventa consapevole della propria nullità e giunge, al di là di essa, a ciò che è diverso. La dottrina kantiana ha l'unico difetto di aver indicato la controparte di tale nullità nel positivamente infinito collocandola ancora nel soggetto intelligibile. Il dolore al cospetto del bello è l'anelito verso quel qualcosa di chiuso al soggetto dal blocco soggettivo, di cui egli però sa che è più vero di lui stesso. A un'esperienza che sarebbe priva della violenza di questo blocco addestra la rassegnazione del soggetto alla legge formale estetica. L'osservatore stipula il contratto con l'opera d'arte affinché essa parli. Applica grettamente il rapporto di proprietà a ciò che si sottrae senz'altro ad esso chi ribadisce di "avere" qualcosa dall'opera d'arte; costui protrae il tipo di comportamento di una continua autoconservazione, subordina il bello a quell'interesse che esso, secondo l'insuperata concezione kantiana, trascende. Il fatto però che non vi sia comunque nulla di bello senza soggetto, che il bello diventi un in-sé solo attraverso il suo per-altro, si deve all'autoposizione del soggetto. Avendo quest'ultima turbato il bello, c'è bisogno del soggetto per ricordarsene nell'immagine. La malinconia della sera non è l'intonazione emotiva di chi la prova, ma essa prende solo chi si è differenziato a tal punto, è diventato soggetto a tal punto, da non essere cieco nei suoi confronti. Solo il soggetto forte e dispiegato, prodotto di tutta la dominazione della natura e della sua ingiustizia, ha anche la forza di ritirarsi di fronte all'oggetto e di revocare la propria autoposizione. Il soggetto del soggettivismo estetico invece è debole, "*outer directed*". La sopravvalutazione del momento soggettivo nell'opera d'arte e la mancanza di riferimento a quest'ultimo sono cose equivalenti. Il soggetto diventa essenza dell'opera d'arte solo quando le è davanti in modo estraneo, esterno, e compensa l'estraneità mettendosi al posto della cosa oggettiva. A ogni modo l'obiettività dell'opera d'arte non è data in maniera piena e adeguata alla conoscenza, e nelle opere non è affatto indiscutibile; la differenza tra ciò che è richiesto dal loro

problema e la soluzione logora tale obiettività. Questa non è uno stato di cose positivo, ma un ideale tanto della cosa oggettiva quanto della conoscenza di essa. L'obiettività estetica non è immediata; chi crede di averla in mano viene tratto in inganno da essa. Se fosse qualcosa di immediato, essa coinciderebbe con il momento sensoriale dell'arte e sopprimerebbe il momento spirituale di essa; quest'ultimo è invece difettivo per sé e per gli altri. Estetica equivale ad approfondire le condizioni e le mediazioni dell'obiettività dell'arte. L'argomentazione hegeliana contro la fondazione soggettivistico-kantiana dell'estetica la fa troppo facile: senza ostacoli può immergersi nell'oggetto, ovvero nelle sue categorie – che in Hegel coincidono ancora con i concetti di genere –, dal momento che esso per lui è a priori spirito. Con l'assolutezza dello spirito crolla anche quella dello spirito delle opere d'arte. Perciò all'estetica diventa tanto difficile non arrendersi al positivismo e non morire in esso. Ma lo smontaggio della metafisica dello spirito non fa perdere all'arte lo spirito: il momento spirituale di essa viene rafforzato e concretizzato appena in essa tutto non debba essere più, indistintamente, spirito; come del resto neanche Hegel intendeva. Se la metafisica dello spirito faceva proprio il sentire dell'arte, dopo il tramonto di essa lo spirito viene per così dire restituito all'arte. Ciò che non è valido dei teoremi soggettivo-positivistici relativi all'arte va mostrato all'interno di quest'ultima di per sé, non dedotto da una filosofia dello spirito. Norme estetiche che dovrebbero corrispondere a forme invarianti di reazione del soggetto che capisce, sono empiricamente prive di validità; come la tesi, diretta contro la nuova musica, della psicologia scolastica secondo cui l'orecchio non percepirebbe fenomeni sonori simultanei assai complessi che si allontanano di molto dai rapporti armonici naturali: è incontestabile che esista chi può farlo, e non si vede perché non debbano poterlo fare tutti; la barriera non è trascendentale ma sociale, una barriera della natura seconda. Quando l'estetica che si spaccia per empirica a fronte di ciò chiama in causa come norme valori medi, inconsapevolmente prende già partito per la conformità sociale. Quel che un'estetica di tal sorta rubrica come piacevole o spiacevole non è affatto qualcosa di naturale sul piano sensibile; l'intera società, il suo *imprimatur* e la sua censura, lo preforma, e la produzione artistica ha da sempre protestato contro ciò. Reazioni soggettive come il disgusto per la soavità, un movente della nuova arte, sono le resistenze al *convenu*

sociale eteronomo migrate all'interno del *sensorium*. Generalmente la presunta base dell'arte ha presupposti nelle forme di reazione e nelle maniere soggettive di comportarsi; anche nella casualità del gusto domina una costrizione latente, seppure non sempre quella della cosa oggettiva; la forma soggettiva di reazione, indifferente nei confronti della cosa oggettiva, è extraestetica. In ogni caso, però, ciascun momento soggettivo interno alle opere d'arte è a sua volta motivato anche dalla cosa oggettiva. La sensibilità dell'artista è essenzialmente la capacità di prestare ascolto alla cosa oggettiva, di vedere con gli occhi di quest'ultima. Con quanto maggior rigore l'estetica si costruisce, secondo il postulato hegeliano, sulla cosa oggettiva mossa, quanto più obiettiva essa diventa, tanto meno non confonde più con l'obiettività invarianti discutibili, fondate soggettivamente. Il merito di Croce è stato di rimuovere, con spirito dialettico, ogni criterio estrinseco alla cosa oggettiva; il classicismo di Hegel l'ha impedito a quest'ultimo. Nell'estetica egli ha interrotto la dialettica in maniera simile a come ha fatto nella dottrina delle istituzioni della filosofia del diritto. Solo attraverso l'esperienza della nuova arte radicalmente nominalistica si può far tornare in se stessa l'estetica hegeliana; anche Croce arretra davanti a ciò.

Il positivismo estetico, che sostituisce la decifrazione teoretica delle opere con l'inventario del loro effetto, ha il proprio momento di verità tutt'al più nella sua denuncia della feticizzazione delle opere, essa stessa un pezzo di industria culturale e di declino estetico. Dal positivismo viene fatto osservare il momento dialettico, il fatto che nessuna opera d'arte è mai pura. Per varie forme estetiche come il dramma musicale la concatenazione degli effetti era costitutiva; se il movimento interiore del genere costringe a rinunciarvi, il genere diventa virtualmente impossibile. Chi cogliesse inflessibilmente l'opera d'arte come quel puro in-sé come il quale nondimeno essa dev'essere colta, cadrebbe ingenuamente vittima della propria autoposizione e prenderebbe l'apparenza per realtà di secondo grado, cieco a un momento costitutivo nell'arte. Il positivismo è la cattiva coscienza di quest'ultima: le rammenta che essa non è immediatamente vera.

La tesi del carattere proiettivo dell'arte, benché ignori di quest'ultima l'obiettività – rango e contenuto di verità – e permanga al di qua di un concetto enfatico di arte, è importante come

espressione di una tendenza storica. Ciò che essa grettamente infligge alle opere d'arte corrisponde alla caricatura positivistica dell'illuminismo, della ragione soggettiva senza freni. La strapotenza sociale di quest'ultima penetra dentro le opere. Tale tendenza, che con la disartizzazione vorrebbe rendere impossibili le opere d'arte, non si può fermare con l'appello alla necessità che ci sia arte: non sta scritto da nessuna parte. Ma oltre a ciò bisogna pensare anche all'intera conseguenza della teoria della proiezione, la negazione dell'arte. Altrimenti la teoria della proiezione sfocia nella vergognosa neutralizzazione di essa conforme allo schema dell'industria culturale. La coscienza positivistica però ha, in quanto falsa, le proprie difficoltà: c'è bisogno dell'arte per far ricadere in questa ciò che non trova sistemazione nello spazio soffocantemente stretto di tale coscienza. Oltre a ciò il positivismo, devoto a ciò che è presente, deve rassegnarsi all'arte dal momento che ormai essa è presente. I positivisti riescono a uscire dal dilemma prendendo l'arte tanto poco sul serio quanto il *tired businessman*. Ciò permette a loro di essere tolleranti nei confronti delle opere d'arte che, secondo il loro proprio pensiero, già non sono più tali.

Quanto poco le opere d'arte si risolvano nella propria genesi, e quanto perciò il metodo filologico non riesca a centrarle, si può dimostrare in maniera evidente. Schikaneder non se l'è neanche sognato Bachofen. Il libretto del *Flauto magico* contamina le fonti più disparate senza produrre consonanza. Obiettivamente, però, nel libretto si manifesta il conflitto tra matriarcato e patriarcato, essenza lunare e solare. Ciò spiega la capacità di resistenza del testo, diffamato da un gusto saccente come brutto. Esso si muove sul confine tra banalità e smisurata profondità di pensiero; da quella lo protegge il fatto che la parte di soprano di coloratura della Regina della notte non rappresenta un "principio malvagio".

L'esperienza estetica si cristallizza in un'opera particolare. Tuttavia nessuna esperienza estetica va isolata, nessuna è indipendente dalla continuità della coscienza che esperisce. Ciò che è puntuale e atomistico è tanto contrario ad essa quanto a qualunque altra esperienza: nel rapporto con le opere d'arte in quanto monadi deve entrare la forza accumulata di ciò che nella coscienza estetica si è già formato al di là della singola opera. Questo è il senso ragionevole del concetto di comprensione dell'arte. La continuità

dell'esperienza estetica è tinta da tutta l'altra esperienza e da tutto il sapere di chi esperisce; peraltro si conferma e si corregge solo mettendosi a confronto con il fenomeno.

Nella riflessione spirituale, al gusto che si crede al di sopra della cosa oggettiva è facile che sembri più adeguato alla *Lulú* di Wedekind il modo di procedere del *Renard* di Stravinskij che la musica di Berg. Il musicista sa di quale più alto rango sia quest'ultima rispetto a quella di Stravinskij, e perciò sacrifica la sovranità del punto di vista estetico; è da tali conflitti che è composta l'esperienza artistica.

I sentimenti che vengono suscitati dalle opere d'arte sono reali e pertanto extraestetici. Nei loro confronti l'atteggiamento più corretto è anzitutto quello conoscitivo in direzione contraria al soggetto osservante, che rende maggiore giustizia al fenomeno estetico senza turbarlo con l'esistenza empirica dell'osservatore. Tuttavia il fatto che l'opera d'arte non sia solamente estetica, ma che al di sopra e al di sotto di ciò, scaturendo da strati empirici, sia di carattere cosale, *fait social*, e da ultimo converga nell'idea di verità con il meta-estetico, implica una critica del comportamento chimicamente puro nei confronti dell'arte. Il soggetto che esperisce, dal quale l'esperienza estetica si allontana, ricompare in essa come soggetto transestetico. La commozione trascina di nuovo al proprio interno il soggetto distanziato. Nel momento in cui si aprono all'osservazione, le opere d'arte sviano l'osservatore nella sua distanza, quella del mero spettatore; a costui la verità dell'opera si schiude come la verità che dovrebbe essere anche di lui stesso. L'attimo di questo passaggio è quello supremo dell'arte. Esso salva la soggettività, addirittura salva l'estetica soggettiva attraverso la negazione di questa. Il soggetto commosso dall'arte fa esperienze reali; ma ora, vedendo l'opera d'arte come opera d'arte, fa quelle esperienze in cui il proprio indurimento nella propria soggettività si scioglie, in cui alla propria autoposizione si rivela la sua limitatezza. Se per il soggetto è nella commozione che consiste il suo vero successo in riferimento alle opere d'arte, quest'ultimo è un successo contro il soggetto; ecco perché l'organo della commozione è il pianto, che esprime anche la tristezza per la propria caducità. Kant ha avvertito qualcosa di ciò nell'estetica del sublime, che egli esclude dall'arte.

La non-ingenuità nei confronti dell'arte, in quanto riflessione, ha peraltro bisogno dell'ingenuità da un altro punto di vista: quello secondo cui la coscienza estetica non lascia regolare le proprie esperienze da ciò che al momento è culturalmente dominante, ma la capacità di reagire spontaneamente si mantiene anche di fronte a scuole progredite. Per quanto la coscienza del singolo uomo sia mediata anche sul piano artistico dalla società, dallo spirito obiettivo dominante, essa resta il luogo geometrico dell'autoriflessione di quello spirito e amplia quest'ultimo. L'ingenuità nei confronti dell'arte è un fermento dell'accecamento; chi ne è del tutto privo è tanto più ottuso, imprigionato in ciò che gli viene imposto.

² Cfr. W. BENJAMIN, *Schriften* cit., vol. I, pp. 366 sgg. [*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* cit., pp. 19 sgg.].

[*Dialettica del nuovo*]

Sono da difendere gli ismi sia come parole d'ordine, testimonianze dello stato universale della riflessione, sia, formando scuole, come successori di quel che un tempo faceva la tradizione. Ciò suscita la rabbia della dicotomica coscienza borghese. Sebbene da essa tutto venga pianificato, voluto, sotto la sua giurisdizione l'arte, come l'amore, deve essere puramente spontanea, involontaria, inconscia. Ciò le è negato sul piano della filosofia della storia. Il tabù sulle parole d'ordine è reazionario.

Il nuovo è erede di ciò che in precedenza voleva esprimere il concetto individualistico di originalità, che frattanto gettano in campo coloro che non vogliono il nuovo, che accusano il nuovo di non-originalità e ogni forma avanzata di uniformità.

Laddove tardi sviluppi artistici hanno eletto a proprio principio il montaggio, le opere d'arte da sempre hanno avuto in sé sottocutaneamente qualcosa del suo principio; lo si potrebbe mostrare in modo particolareggiato nella tecnica da *puzzle* della grande musica del classicismo viennese, che pure corrisponde in gran parte all'ideale di sviluppo organico proprio della filosofia della medesima epoca.

Il fatto che la struttura della storia venga distorta dal *parti pris* per avvenimenti effettivamente grandi o pretesi tali, vale anche per la storia dell'arte. È vero che essa si cristallizza di volta in volta nel qualitativamente nuovo, ma occorre pensare insieme l'antitesi, il fatto che questo nuovo, la qualità che si presenta d'improvviso, il capovolgimento, è poco meno di un nulla. Ciò indebolisce il mito della creatività artistica. L'artista realizza il passaggio minimale, non la massimale *creatio ex nihilo*. Il differenziale del nuovo è il luogo della produttività. Attraverso l'infinitamente piccolo di ciò che è decisivo, il singolo artista dimostra di essere l'esecutore di un'obiettività collettiva dello spirito al cui cospetto il suo contributo scompare; nell'idea del genio come di qualcuno che riceve, che è passivo, lo si faceva implicitamente notare. Ciò fa emergere la visuale su quel che nelle opere d'arte fa sí che esse siano più della

loro determinazione primaria, piú che artefatti. Il loro pretendere di essere cosí e non altrimenti lavora in direzione contraria al carattere di artefatto spingendolo all'estremo; l'artista sovrano vorrebbe cancellare la *hybris* della creatività. Il granello di verità presente nella credenza che ci sia sempre tutto ha qui la propria dimora. Nella tastiera di ogni pianoforte c'è tutta l'*Appassionata*, il compositore deve solo trarla fuori, e per questo naturalmente c'è bisogno di Beethoven.

Malgrado tutta l'avversione contro ciò che della modernità appare invecchiato, la situazione dell'arte rispetto allo Jugendstil non è affatto cambiata in maniera cosí radicale come gradirebbe tale avversione. Questa potrebbe derivare dalla stessa fonte della non moderata attualità di opere che, pur senza risolversi nello Jugendstil, ad esso si possono ascrivere, come il *Pierrot* di Schönberg, persino varie cose di Maeterlinck e Strindberg. Lo Jugendstil è stato il primo tentativo collettivo di porre il senso assente a partire dall'arte; il fallimento di quel tentativo definisce esemplarmente a tutt'oggi l'aporia dell'arte. Esso è esploso nell'espressionismo; il funzionalismo e i suoi equivalenti nell'arte non riferita a scopi ne sono stati la negazione astratta. La chiave dell'attuale antiarte, con Beckett come vertice, può essere l'idea di concretizzare quella negazione; di desumere dalla negazione inesorabile del senso metafisico qualcosa di esteticamente sensato. Il principio estetico della forma è in sé, in virtù della sintesi di ciò che è formato, posizione di senso, anche quando il senso viene rifiutato sul piano del contenuto. Pertanto l'arte, a prescindere da ciò che vuole e dice, resta teologia; la sua pretesa di verità e la sua affinità con il non-vero coincidono. Questo stato di cose è emerso in maniera specifica nello Jugendstil. La situazione culmina nella domanda se l'arte sia in generale possibile dopo il crollo della teologia e senza una qualche teologia. Ma se come in Hegel, il primo ad aver dubitato sul piano della filosofia della storia di quella possibilità, tale necessità persiste, allora l'arte conserva qualcosa di oracolare; resta dubbio se questa possibilità sia testimonianza genuina di ciò che è perenne della teologia o sia riflesso della signoria perenne.

Lo Jugendstil è, come rivela il nome¹, la pubertà dichiarata in permanenza: utopia che sconta la propria irrealizzabilità.

L'odio per il nuovo deriva da un fondo dell'ontologia borghese su cui quest'ultima tace: ciò che è transitorio dev'essere transitorio, la morte deve avere l'ultima parola.

Il principio della sensazione è andato sempre insieme all'intenzionale provocazione della borghesia e si è adattato al meccanismo borghese di sfruttamento.

Poiché il concetto di nuovo è sicuramente intrecciato con tratti sociali funesti, soprattutto quello della *nouveauté* sul mercato, è impossibile, a partire da Baudelaire, Manet e dal *Tristano*, sospenderlo; i tentativi di farlo hanno prodotto, a fronte della sua pretesa casualità e arbitrarietà, solo qualcosa di doppiamente causale e arbitrario.

Dalla minacciosa categoria del nuovo si irradia sempre la seduzione della libertà, in maniera più forte di ciò che di quest'ultima è frenante, livellante, talvolta sterile.

La categoria del nuovo, in quanto negazione astratta di quella del durevole, coincide con quest'ultima: la sua invarianza è la sua debolezza.

La modernità è emersa storicamente come qualcosa di qualitativo, come differenza dai modelli depotenziati; pertanto non è puramente temporale; ciò del resto aiuta a capire che da un lato essa ha assunto tratti invarianti che si è soliti rimproverarle, e che dall'altro non la si può cassare perché superata. Ciò che è infraestetico e ciò che è sociale qui si intrecciano. Quanto più l'arte viene costretta a resistere alla vita plasmata dall'apparato del dominio, standardizzata, tanto più essa rammenta il caos: quest'ultimo diventa disgrazia se lo si dimentica. Da qui la mendacità delle grida sul preteso terrore spirituale della modernità; esse coprono il terrore del mondo a cui l'arte si rifiuta. Il terrore di un modo di reazione che non sopporta altro che il nuovo è salutare in quanto vergogna per l'idiozia della cultura ufficiale. Chi non può fare a meno di vergognarsi di cianciare del fatto che l'arte non dovrebbe dimenticare l'uomo, o di chiedere di fronte a opere sconcertanti dove sia il messaggio, dovrà sacrificare care abitudini, benché controvoglia, forse anche senza l'opportuna convinzione; ma la vergogna può inaugurare un processo dall'esterno verso l'interno

che renda alla fine impossibile ai terrorizzati, anche di fronte a se stessi, di belare insieme al gregge.

Dall'accentuato concetto estetico del nuovo non bisogna scorporare i procedimenti industriali che dominano in misura crescente la produzione materiale della società; se, come sembra aver sostenuto Benjamin², l'esposizione abbia o meno mediato tra l'uno e gli altri, è da vedere. Tuttavia le tecniche industriali, ripetizione di ritmi identici e produzione ripetuta dell'identico sulla base di un modello, contengono al tempo stesso un principio contrario al nuovo. Esso si impone nell'antinomicità dell'esteticamente nuovo.

¹ [Il termine *Jugendstil* significa, letteralmente, “stile giovanile”].

² Cfr. W. BENJAMIN, *Schriften* cit., vol. I, pp. 375 sgg. [*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* cit., pp. 27 sg.].

[Sulle categorie di bello e brutto; critica del concetto di intonazione emotiva; l'aura; arte, natura, spirito; il momento sensibile; la cosalità delle opere d'arte]

Come non c'è qualcosa di semplicemente brutto; come il brutto tramite la sua funzione è potuto diventare bello, così non c'è qualcosa di semplicemente bello: è banale che il più bel tramonto, la più bella ragazza, fedelmente dipinti, possano diventare orribili. Al riguardo però non bisogna omettere per eccesso di zelo il momento di immediatezza sia nel bello sia nel brutto: nessun amante capace di percepire distinzioni – e questa è la condizione dell'amore – lascerà che la bellezza dell'amata svanisca. Bello e brutto non vanno né ipostatizzati né relativizzati; il loro rapporto si manifesta gradualmente e in ciò peraltro l'uno diventa spesso negazione dell'altro. La bellezza è storica in se stessa, è ciò che si sprigiona.

Quanto poco la soggettività empiricamente produttrice e la sua unità coincidano con il soggetto estetico costitutivo e addirittura con la qualità estetica obiettiva, lo testimonia la bellezza di varie città. Perugia, Assisi mostrano la suprema misura di forma e concordanza formale, senza che probabilmente ciò sia stato voluto o contemplato, benché non si possa sottovalutare la parte della pianificazione anche in quel che appare organico in quanto natura seconda. Ciò è favorito dal lieve incurvarsi della montagna, dalla tonalità rossastra delle pietre, da qualcosa di extraestetico che, come materiale di lavoro umano, è di per sé una delle determinanti della forma. Come soggetto agisce qui la continuità storica, un vero e proprio spirito obiettivo che si lascia guidare da tale determinante senza che ci debba aver pensato un particolare architetto. Questo

soggetto storico del bello dirige in gran parte anche la produzione dei singoli artisti. Ma a produrre la bellezza di tali città presuntivamente solo dall'esterno, è qualcosa che si trova al loro interno. La storicità immanente diventa manifestazione e con essa si dispiega la verità estetica.

L'identificazione dell'arte con il bello è insufficiente, e non solo perché troppo formale. In quel che l'arte è diventata, la categoria del bello rappresenta solo un momento, e per di più un momento che è cambiato profondamente: con l'assorbimento del brutto il concetto di bellezza si è in sé trasformato, benché l'estetica non possa comunque farne a meno. Nell'assorbimento del brutto la bellezza è sufficientemente forte da ampliarsi grazie alla propria contraddizione.

Hegel prende per la prima volta posizione contro il sentimentalismo estetico, che in fondo vorrebbe cogliere il contenuto dell'opera d'arte in sé propriamente non in essa bensì nel suo effetto. La forma tarda di questo sentimentalismo è il concetto di intonazione emotiva, che assume nella storia un suo valore posizionale. Niente potrebbe caratterizzare meglio, nel bene e nel male, l'estetica di Hegel della sua incompatibilità con il momento dell'intonazione emotiva, o della disposizione d'animo, nell'opera d'arte. Egli insiste come sempre sulla saldezza del concetto. Ciò va a vantaggio dell'obiettività dell'opera d'arte sia rispetto al suo effetto sia rispetto alla sua facciata meramente sensoriale. Il progresso che egli così compie viene però pagato con qualcosa di estraneo all'arte, l'obiettività con qualcosa di cosale, con un dare un peso eccessivo agli argomenti trattati. Egli rischia di far ritornare al tempo stesso l'estetica al preartistico, al modo concretistico di comportarsi del borghese, che nel quadro o nel dramma vuol avere un contenuto saldo al quale potersi attenere e da poter seguire. La dialettica dell'arte si limita in Hegel ai generi e alla loro storia, ma non viene portata all'interno della teoria dell'opera in modo sufficientemente radicale. Il fatto che il bello naturale sia refrattario a essere determinato dallo spirito induce Hegel a svalutare in un cortocircuito ciò che nell'arte non è spirito *qua* intenzione. Il correlato di quest'ultima è la reificazione. Correlato del fare assoluto è sempre ciò che è fatto in quanto oggetto saldo. Hegel disconosce ciò che dell'arte non è cosale, che pure rientra nel

concetto di essa in opposizione al mondo cosale empirico. Egli lo imputa polemicamente al bello naturale come sua cattiva indeterminatezza. Ma proprio in questo momento il bello naturale possiede qualcosa che, se perduto dall'opera d'arte, fa ricadere quest'ultima nell'anartistico della mera fattualità. Chi nell'esperienza della natura non è capace di compiere quel distacco dagli oggetti dell'azione che costituisce l'estetico, non padroneggia l'esperienza artistica. L'idea di Hegel per cui il bello artistico nasce dalla negazione del bello naturale, e dunque da quest'ultimo, andrebbe capovolta dicendo che quell'atto che fonda in maniera assolutamente originaria la coscienza di qualcosa di bello dev'essere compiuto nell'esperienza immediata se non vuole già postulare ciò che costituisce. La concezione del bello artistico è in comunicazione con il bello naturale: entrambi vogliono ripristinare la natura abbandonando la sua mera immediatezza. Si può ricordare il concetto benjaminiano di aura: «È il caso di illustrare il concetto di aura sopra proposto per oggetti storici mediante il concetto di un'aura di oggetti naturali. Definiamo quest'ultima come unica ed eccezionale apparizione di una lontananza, per quanto vicina questa possa essere. Nel riposo estivo pomeridiano seguire una catena di monti all'orizzonte o un ramo che getta la sua ombra su chi riposa, significa respirare l'aura di quelle montagne, di questo ramo»¹. Ciò che qui viene chiamato aura è familiare all'esperienza artistica sotto il nome di atmosfera dell'opera d'arte, intesa come ciò attraverso cui la connessione dei suoi momenti rinvia al di là di questi e ogni singolo momento fa rinviare oltre di sé. Proprio questo costituente dell'arte, che si è colto solo in modo distorto con il termine ontologico-esistenziale di "disposizione d'umore", è nell'opera d'arte ciò che si sottrae alla cosalità di essa, alla registrazione dello stato di fatto, e, come dimostra qualsiasi tentativo di descrivere l'atmosfera dell'opera d'arte, qualcosa di sfuggente, di fugace, che tuttavia – e difficilmente lo si poteva pensare al tempo di Hegel – va obiettivato, proprio in forma di tecnica artistica. Il momento auratico non merita l'anatema hegeliano, perché un'analisi più attenta può dimostrare che è una determinazione obiettiva dell'opera d'arte. Il rinviare al di là di sé dell'opera d'arte non soltanto appartiene al suo concetto, ma si può ricavare dalla configurazione specifica di ogni opera d'arte. Anche quando le opere d'arte, in una linea di sviluppo che comincia con Baudelaire, si liberano dell'elemento atmosferico, questo è conservato

dialetticamente al loro interno in quanto negato, evitato.

Esattamente questo elemento ha, però, il proprio modello nella natura, e l'opera d'arte è più profondamente affine a quest'ultima in esso che in ogni somiglianza cosale. Percepire nella natura l'aura di essa, come pretende Benjamin quando illustra quel concetto, significa rendersi conto relativamente alla natura di ciò che rende essenzialmente tale l'opera d'arte. Ma questo è quel significare obiettivo a cui non riesce ad arrivare nessuna intenzione soggettiva. Un'opera d'arte apre gli occhi all'osservatore quando dice con enfasi qualcosa di obiettivo, e questa possibilità di una obiettività non meramente proiettata dall'osservatore ha il proprio modello in quell'espressione di malinconia, o di pace, che si ricava dalla natura se non la si vede come oggetto d'azione. L'esser posti in lontananza, a cui Benjamin dà tanto valore nel concetto di aura, è un modello rudimentale del distanziarsi dagli oggetti naturali in quanto mezzi potenziali per scopi pratici. La soglia tra esperienza artistica e preartistica è esattamente quella tra il dominio del meccanismo di identificazione e le sollecitazioni del linguaggio obiettivo degli oggetti. Come accade nel caso tipico della grettezza, in cui un lettore regola il proprio rapporto con le opere d'arte a seconda che egli possa o meno identificarsi con i personaggi che vi compaiono, così la falsa identificazione con le immediate persone empiriche è l'anartistico in quanto tale. È la riduzione della distanza in presenza di un contemporaneo, isolante consumo dell'aura intesa come "qualcosa di più elevato". È vero che anche il rapporto autentico con un'opera d'arte esige un atto di identificazione: entrare nella cosa oggettiva, partecipare alla realizzazione, come dice Benjamin "respirare l'aura". Ma il suo *medium* è ciò che Hegel chiama la libertà rispetto all'oggetto: l'osservatore non deve proiettare sull'opera d'arte ciò che accade al proprio interno per sentirsi in essa attestato, innalzato, pacificato, ma al contrario deve alienarsi nell'opera d'arte, farsi uguale ad essa, compierla per conto proprio. Che egli debba assoggettarsi alla disciplina dell'opera e non pretendere che l'opera d'arte gli dia qualcosa, è solo un modo diverso di esprimere ciò. Ma il modo estetico di comportarsi, che si sottrae a ciò restando dunque cieco a quel che nell'opera d'arte è più che caso, coincide con l'atteggiamento proiettivo, quello del *terre à terre*, che si riscontra complessivamente nell'epoca attuale e che disartizza le opere d'arte. Il fatto che esse diventino da un lato cose tra altre, dall'altro recipienti per la psicologia dell'osservatore,

è in correlazione con ciò. Come mere cose esse non parlano più; in compenso diventano ricettacoli dell'osservatore. Dunque il concetto di intonazione emotiva, dal senso tanto opposto all'estetica obiettiva di Hegel, è insufficiente perché capovolge nel proprio contrario esattamente ciò che chiama il vero dell'opera d'arte, traducendolo in qualcosa di meramente soggettivo, in un modo di reagire dell'osservatore, e pensandolo ancora dentro l'opera stessa secondo il modello di essa.

Intonazione emotiva è stato chiamato, in riferimento alle opere d'arte, ciò in cui si mescolano torbidamente l'effetto e il modo d'essere costituite delle opere, qualcosa che va al di là dei loro singoli momenti. Sotto l'apparenza del sublime, essa consegna le opere d'arte all'empiria. Benché l'estetica hegeliana abbia uno dei propri limiti nella cecità di Hegel per tale momento, è al tempo stesso un suo titolo di merito evitare l'ambiguità tra soggetto estetico e soggetto empirico.

Lo spirito, al contrario di quel che vorrebbe Kant, di fronte alla natura si accorge meno della propria superiorità che della sua propria naturalità. Quest'attimo muove il soggetto dal sublime al pianto. Il ricordo della natura elimina la consolazione della propria autoposizione: «La lacrima sgorga, la terra mi possiede di nuovo!» Così l'io, spiritualmente, esce dalla prigionia in se stesso. Si accende un po' di quella libertà che la filosofia con colpevole errore riserva al contrario, alla tirannia del soggetto. La signoria che il soggetto impone alla natura imprigiona anch'esso: la libertà si desta nella coscienza della somiglianza di esso con la natura. Poiché il bello non si subordina alla causalità naturale imposta dal soggetto ai fenomeni, il suo ambito è quello di una libertà possibile.

Come in qualunque altro ambito sociale, anche nell'arte la divisione del lavoro non è meramente peccato originale. Laddove l'arte riflette le costrizioni sociali in cui è inserita, facendo così affiorare l'orizzonte della conciliazione, essa è spiritualizzazione; quest'ultima però presuppone la separazione tra lavoro corporeo e spirituale. Solo attraverso la spiritualizzazione, non attraverso un'ostinata naturalezza, le opere d'arte spezzano la rete della dominazione della natura e si modellano sulla natura; solo dall'interno se ne viene fuori. Altrimenti l'arte diventa puerile.

Anche nello spirito sopravvive qualcosa dell'impulso mimetico, il Mana secolarizzato, ciò che è toccante.

In non poche creazioni dell'età vittoriana, non già solamente inglesi, la potenza del sesso e del momento sensuale ad esso apparentato diventa ancor più avvertibile attraverso il silenzio; lo si potrebbe dimostrare in varie novelle di Storm. Il giovane Brahms, il cui genio a tutt'oggi non è stato affatto compreso, contiene luoghi di tale travolgente tenerezza quale forse riesce a esprimere solo colui al quale essa è rimasta negata. Anche sotto questo aspetto l'equiparazione di espressione e soggettività è grossolana. Ciò che viene espresso soggettivamente non ha bisogno di essere uguale al soggetto esprimente. In casi assai grandi sarà proprio ciò che il soggetto esprimente non è; soggettiva è ogni espressione mediata dall'anelito.

La piacevolezza sensibile, talvolta punita in senso ascetico-autoritario, è diventata storicamente qualcosa di direttamente ostile all'arte; eufonia del suono, armonia dei colori, soavità, sono diventate *kitsch* e marchio distintivo dell'industria culturale. L'attrazione sensibile dell'arte si legittima ormai solo dove, come nella *Lulú* di Berg o in André Masson, è veicolo o funzione del contenuto, non un fine a se stesso. Una delle difficoltà della nuova arte è unire il *desideratum* del concordante in se stesso, che comporta sempre elementi che mostrano di scorrere lisci, con la resistenza al momento culinario. A volte la cosa oggettiva esige il culinario mentre paradossalmente il *sensorium* vi si oppone.

Con la determinazione dell'arte in quanto qualcosa di spirituale il momento sensibile non viene però meramente negato. Anche l'idea, mai scandalosa per l'estetica tradizionale, secondo cui sul piano estetico conterebbe solo ciò che è realizzato nel materiale sensibile, è un po' scialba. Quel che si può ascrivere alle opere d'arte supreme in quanto potenza metafisica è stato fuso per millenni con un momento di quella felicità sensibile contro cui ha sempre lavorato il configurare autonomo. Solo grazie a tale momento l'arte riesce, a intermittenza, a diventare immagine di beatitudine. La mano maternamente consolante che accarezza i capelli fa bene sensibilmente. L'essere animati all'estremo si capovolge in qualcosa di fisico. L'estetica tradizionale, nel suo *parti pris* per la

manifestazione sensibile, ha avvertito che qualcosa da allora è andato perduto, ma l'ha inteso in maniera troppo diretta. Senza l'equilibrata eufonia del suono del quartetto, il passaggio in re bemolle maggiore del movimento lento dell'op. 59, n. 1 di Beethoven non avrebbe la forza spirituale del conforto: la promessa di una realtà del contenuto, che lo rende contenuto di verità, è vincolata a ciò che è sensibile. In questo l'arte è materialistica in maniera simile a ogni verità relativa alla metafisica. Il fatto che oggi dilaghi il divieto relativo a ciò implica forse che l'arte è davvero in crisi. Senza memoria di tale momento l'arte non ci sarebbe più, così come se cede se stessa al sensibile esterno alla propria configurazione.

Le opere d'arte sono cose che tendenzialmente si tolgono di dosso la propria cosalità. Tuttavia nelle opere d'arte l'estetico e il cosale non stanno l'uno sopra l'altro a mo' di strati, di modo che lo spirito di esse svetti al di sopra di una base ferma. Per le opere d'arte è essenziale che la loro compagine cosale, in virtù del proprio modo di essere costituita, le renda qualcosa di non cosale; la loro cosalità è il *medium* del loro proprio superamento dialettico. Le due cose sono in sé mediate: lo spirito delle opere d'arte si produce nella loro cosalità, e la loro cosalità, l'esistenza delle opere, nasce dal loro spirito.

Per quel che concerne la forma, le opere d'arte sono cose anche in quanto l'obiettivazione che danno a se stesse le fa assomigliare a un essere-in-sé, a qualcosa che riposa in se stesso ed è determinato in se stesso, avendo il proprio modello nel mondo cosale empirico e proprio in virtù dell'unità di esse dovuta allo spirito sintetizzante; esse vengono spiritualizzate solo attraverso la loro reificazione, ciò che in loro è spirituale e ciò che in loro è cosale sono intrecciati l'uno all'altro, il loro spirito, grazie al quale esse vanno al di là di se stesse, è al tempo stesso ciò che in loro è esiziale. In sé esse quest'ultimo l'hanno sempre avuto; la riflessione ineluttabile lo trasforma nella loro propria questione.

Al carattere cosale dell'arte sono posti limiti ristretti. Soprattutto nelle arti temporali, malgrado l'obiettivazione dei loro testi, nella momentaneità del loro manifestarsi sopravvive immediatamente ciò che in esse è non-cosale. Il fatto che un brano musicale, un'opera

teatrale, siano messi per iscritto comporta una contraddizione che il *sensorium* può osservare nel fatto che i discorsi degli attori sulla scena suonano con grande facilità falsi, poiché questi ultimi devono dire qualcosa come se gli venisse spontaneamente in mente mentre gli è prescritto dal testo. Tuttavia l'obiettivazione di note e testi teatrali non va riportata a quanto è improvvisato.

La crisi dell'arte, cresciuta fino a scuotere le possibilità di essa, colpisce i suoi due poli in egual misura: il suo senso, ossia in ultima istanza il contenuto spirituale, e l'espressione, ossia il momento mimetico. Le due cose dipendono l'una dall'altra: non c'è espressione senza senso, senza il *medium* della spiritualizzazione; non c'è senso senza il momento mimetico: senza quel carattere linguistico dell'arte che oggi sembra venir meno.

¹ W. BENJAMIN, *Schriften* cit., vol. I, pp. 372 sg. [*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* cit., pp. 24 sgg. (trad. modificata)].

[Apparenza; transitorietà e durata]

La distanza estetica dalla natura va in direzione di quest'ultima; al riguardo l'idealismo non si è ingannato. Il *telos* della natura, in funzione del quale si ordinano i campi di forza dell'arte, muove questi ultimi verso l'apparenza, a coprire ciò che in essi appartiene di per sé al mondo cosale esteriore.

Il detto di Benjamin secondo cui, relativamente all'opera d'arte, farebbe l'effetto di un paradosso il fatto che essa si manifesti¹, non è affatto così criptico come lo si presenta. Di fatto ogni opera d'arte è un ossimoro. La sua propria realtà è per essa irreali, indifferente rispetto a ciò che essa è essenzialmente, e nondimeno è la sua condizione necessaria; irreali l'opera d'arte lo è più che mai nella realtà, una chimera. I nemici dell'arte lo hanno notato da sempre meglio degli apologeti, che invano vorrebbero sopprimere con dimostrazioni la sua costitutiva paradossalità. Priva di forze è l'estetica che dissolve la contraddizione costitutiva invece di determinare l'arte per suo tramite. Realtà e irrealtà delle opere d'arte non si sovrappongono come strati, ma compenetrano in egual misura tutto in esse. L'opera d'arte è reale come opera d'arte, basta a se stessa, solo nella misura in cui è irreali, distinta dall'empiria, di cui essa resta però anche un pezzo. Ciò che invece in essa è irreali – la sua determinazione come spirito – sussiste solo nella misura in cui è diventato reale; nulla nell'opera d'arte conta che non sussista nella propria configurazione individuata. Nell'apparenza estetica l'opera d'arte prende posizione nei confronti della realtà, che essa nega diventando una realtà *sui generis*. L'arte fa obiezione alla realtà con la propria obiettivazione.

Da qualunque parte l'interprete entri nel suo testo, egli trova un'interminabile massa di *desiderata* che dovrebbe soddisfare, e non può soddisfarne uno senza che l'altro ne soffra; egli si scontra con l'incompatibilità di ciò che le opere vogliono da se stesse e poi da lui; i compromessi che ne conseguono, però, danneggiano la cosa oggettiva per l'indeterminatezza di ciò che non viene deciso.

L'interpretazione pienamente adeguata è chimerica. Ciò non da ultimo conferisce alla lettura immaginaria il primato sull'esecuzione: la lettura, paragonabile in ciò al famigerato triangolo universale di Locke, in quanto intuizione sensibile-non-sensibile ammette qualcosa di simile alla coesistenza di ciò che è contraddittorio. Diventa possibile fare esperienza della paradossalità dell'opera d'arte in un dialogo da *cénacle* nel caso in cui un artista, richiamata quasi ingenuamente l'attenzione sul compito o la difficoltà particolare di un lavoro in via di formazione, risponde con un arrogante sorriso disperato: proprio questo è il pezzo di bravura. Egli biasima chi non sa niente dell'impossibilità costitutiva e si affligge per l'aprioristica vanità del proprio sforzo. È il tentare comunque la dignità di tutti i virtuosi, al di là del mettersi in mostra e dell'inseguire effetti. La virtuosità non si deve limitare alla riproduzione, ma si deve sviluppare anche nella fattura; a ciò la spinge la sua sublimazione. Essa mette in rapporto l'essenza paradossale dell'arte, l'impossibile come possibile, con la manifestazione. Virtuosi sono i martiri delle opere d'arte; in molte delle loro prestazioni, come quelle di ballerine e contralti, si è depositato, spogliandosi delle proprie tracce, qualcosa di sadico, il supplizio di cui c'è stato bisogno per effettuare tali prestazioni. Non a caso il nome di artista è comune a chi si esibisce nel circo e a chi è quanto mai distolto dall'effetto propugnando l'idea temeraria secondo cui l'arte deve soddisfare puramente il proprio concetto. Se la logicità delle opere d'arte è sempre anche la loro nemica, allora quell'assurdo costituisce, già da molto tempo nell'arte tradizionale e prima di essere diventato programma, la controistanza della logicità, la prova del fatto che la sua assoluta consequenzialità va in protesta. Non c'è nessuna rete che sia sottesa alle opere d'arte autentiche per proteggerle nella loro caduta.

Poiché nell'opera d'arte un divenire si obiettiva e giunge a parità, questa obiettivazione nega proprio in tal modo il divenire e lo degrada a un come-se; forse proprio per questo oggi, nel quadro della ribellione dell'arte all'apparenza, ci si ribella alle forme della sua obiettivazione e si cerca di porre un divenire immediato, estemporaneo, al posto di un divenire meramente simulato, benché d'altro canto la potenza dell'arte, dunque il suo momento dinamico, non sussisterebbe affatto senza tale fissaggio e quindi senza l'apparenza di quest'ultimo.

La durata del transitorio, in quanto momento dell'arte che al tempo stesso perpetua l'eredità mimetica, è una delle categorie che risalgono alla preistoria. L'immagine stessa, prima di ogni differenziazione sul piano dei contenuti, secondo il giudizio di non pochi autori è un fenomeno di rigenerazione. Frobenius racconta di pigmei che «nel momento del sorgere del sole disegnavano l'animale», «per farlo rinascere dopo l'uccisione in un senso più elevato il giorno seguente dopo avergli spalmato sopra ritualmente sangue e capelli [...] Quindi le immagini degli animali rappresentano eternizzazioni, apoteosi, e se ne vanno quasi come stelle eterne nel firmamento»². Tuttavia proprio agli albori della storia, all'attuazione della durata sembra associata la coscienza della sua inutilità, sempre che addirittura, nello spirito del divieto delle immagini, tale durata non venga sentita come colpa nei confronti del vivente. Secondo Resch, nel periodo più antico domina «uno spiccato timore a raffigurare uomini»³. È vero che si potrebbe pensare che le immagini estetiche non figurative siano state presto già filtrate dal divieto di immagini, dal tabù: che anche ciò che dell'arte è anti-magico sia di origine magica. Lo segnala la non recente “distruzione rituale di immagini”: ci devono essere almeno «segni dell'annientamento a contrassegnare l'immagine, affinché l'animale non “vada più in giro”»⁴. Tale tabù deriva da una paura per i defunti che spingerebbe anche a imbalsamarli per tenerli in qualche modo in vita. Varie cose suffragano l'ipotesi che l'idea di durata estetica si sia sviluppata a partire dalla mummia. Verso questa direzione indicano le ricerche di Speiser sulle figure lignee delle Nuove Ebridi⁵ di cui parla Krause: «Dalle figure mummificate la linea di sviluppo è passata alla riproduzione, fedele ai corpi, nella statua figurativa composta da un cranio e, passando dai pali con in cima crani, è arrivata alle statue di legno e di felci»⁶. Speiser interpreta questa trasformazione come «passaggio dalla conservazione e dalla simulazione di un presente corporeo del defunto all'allusione simbolica alla sua presenza, costituendo così il passaggio alla pura statua»⁷. Di questo tipo era forse già stato il passaggio che ha condotto alla separazione neolitica tra materia e forma, al “significare”. Uno dei modelli dell'arte sarebbe il cadavere nella sua forma immobile, incorruttibile. La reificazione di ciò che una volta era vivente sarebbe avvenuta già nell'era arcaica, sia come rivolta contro la morte sia come pratica magica imprigionata nella natura.

Al morire dell'apparenza nell'arte corrisponde l'insaziabile illusionismo dell'industria culturale, il cui punto di fuga l'ha costruito Huxley nei "*feelies*"⁸; l'allergia all'apparenza fa da contrappunto al dominio universale di quest'ultima. L'eliminazione dell'apparenza è il contrario dell'immagine volgare del realismo; proprio quest'ultimo è complementare all'apparenza nell'industria culturale.

Con la scissione di soggetto e oggetto che riflette se stessa, fin dall'inizio dell'età moderna la realtà borghese, nonostante il limite relativo alla propria incomprendibilità, possiede per il soggetto una traccia di ciò che è irreali, che ha un aspetto d'apparenza, nella stessa misura in cui per la filosofia è diventata una ragnatela di determinazioni soggettive. Quanto più è irritante tale aspetto d'apparenza, tanto più ostinatamente la coscienza ignora la realtà del reale. L'arte invece pone se stessa come apparenza, molto più enfaticamente che in fasi precedenti in cui essa non era nettamente distinta da esposizione e resoconto. Pertanto essa sabotava la falsa pretesa di realtà del mondo dominato dal soggetto, quello delle merci. In ciò si cristallizza il suo contenuto di verità; esso dà rilievo alla realtà con l'autoposizione dell'apparenza. Così quest'ultima serve la verità.

Nietzsche ha chiesto una filosofia "antimetafisica ma artistica"⁹. Questo è *spleen* baudelaireano e Jugendstil, con un leggero controsenso: come se l'arte obbedisse alla pretesa enfatica di quel detto senza essere il dispiegamento hegeliano della verità ed essa stessa un pezzo di quella metafisica che Nietzsche proscrive. Nulla di più antiartistico del positivismo coerente. Nietzsche è stato consapevole di tutto ciò. Il fatto che egli abbia lasciato la contraddizione inspiegata si accorda con il culto di Baudelaire della bugia e con il concetto campato in aria, chimerico, del bello di Ibsen. Il più coerente illuminista non si è ingannato sul fatto che, con la pura coerenza, motivazione e senso dell'illuminismo scompaiono. Invece dell'autoriflessione dell'illuminismo egli perpetra colpi di mano del pensiero. Essi esprimono il fatto che la verità stessa, la cui idea scatena l'illuminismo, non sussiste senza quell'apparenza che quest'ultimo vorrebbe estirpare per amore della verità; con questo momento di verità è solidale l'arte.

1 Cfr. W. BENJAMIN, *Schriften* cit., vol. I, p. 549: «In tutto ciò che a ragione viene detto bello, fa l'effetto di un paradosso il fatto che esso si manifesti» [*Strada a senso unico* cit., p. 37 (trad. modificata)].

2 Cit. da E. HOLM, *Felskunst im südlichen Afrika*, in *Kunst der Welt. Die Steinzeit*, Baden-Baden 1960, pp. 197 sg.

3 W. F. E. RESCH, *Gedanken zur stilistischen Gliederung der Tierdarstellungen in der nordafrikanischen Felsbildkunst*, in «Paideuma, Mitteilungen zur Kulturkunde», vol. XI (1965).

4 E. HOLM, *Felskunst im südlichen Afrika* cit., p. 198.

5 Cfr. F. SPEISER, *Ethnographische Materialien aus den Neuen Hebriden und den Banks-Inseln*, Berlin 1923.

6 F. KRAUSE, *Maske und Ahnenfigur. Das Motiv der Hülle und das Prinzip der Form*, in *Kulturanthropologie*, a cura di W. E. Mühlmann e E. W. Müller, Köln-Berlin 1966, p. 228.

7 F. SPEISER, *Ethnographische Materialien aus den Neuen Hebriden und den Banks-Inseln* cit., p. 390.

8 [In *Brave New World* (cfr. *Il nuovo mondo: un romanzo*, trad. it. di L. Gigli, Milano 2007), Huxley chiama *feelies* gli elementi sinestetici di una sorta di cinema che consente di provare le sensazioni rappresentate].

9 Cfr. F. NIETZSCHE, *Werke in drei Bänden*, a cura di K. Schlechta, vol. III, München 1956, p. 481: «Una visione del mondo antimetafisica – sí, ma artistica» [cit. dal § 1048 della *Volontà di potenza* del 1906, corrispondente, nell'edizione Colli-Montinari, al n. 186 dei frammenti postumi dell'autunno 1885-86 (trad. it. F. NIETZSCHE, *Opere complete*, vol. 8/1, Milano 1975, p. 145)].

[Arte e verità; concordanza immanente; obiettività e mediazione soggettiva; sulla mimesi; carattere d'enigma; storicità]

L'arte è rivolta alla verità, non lo è immediatamente; per questo la verità è il contenuto di essa. L'arte è conoscenza per il proprio rapporto con la verità; di per sé la conosce laddove quest'ultima affiora in essa. Tuttavia né l'arte in quanto conoscenza è discorsiva né la sua verità è il rispecchiamento di un oggetto.

Il noncurante relativismo estetico è a sua volta parte della coscienza reificata; meno scepri malinconica per la propria insufficienza che rancore per la pretesa di verità dell'arte che sola, però, ha legittimato quella grandezza delle opere d'arte senza il cui feticcio i relativisti hanno raramente di che vivere. Il comportamento di costoro è reificato in quanto è un accogliere dall'esterno, un consumare, che non entra nel movimento delle opere d'arte, in cui le questioni relative alla loro verità diventano vincolanti. Il relativismo è l'autoriflessione indifferente alla cosa oggettiva, scissa, del mero soggetto. Anche esteticamente esso non viene quasi mai inteso sul serio; proprio la serietà gli è insopportabile. Chi dice di un'opera scopertamente nuova che su cose del genere non c'è da giudicare, crede che la propria incomprensione abbia annientato la cosa oggettiva non compresa. Il fatto che gli uomini si impelaghino di continuo in controversie estetiche, a prescindere dalla posizione che assumono nei confronti dell'estetica, dà maggiori prove contro il relativismo che non le confutazioni filosofiche di esso: l'idea di verità estetica si fa giustizia da sé a dispetto e all'interno della propria problematicità. Il maggiore sostegno la critica del relativismo estetico l'ha però nella decidibilità delle questioni tecniche. Il luogo comune che scatta automaticamente, secondo cui sí la tecnica consentirebbe giudizi categorici, non però l'arte stessa e

il suo contenuto, separa dogmaticamente quest'ultimo dalla tecnica. Come è certo che le opere d'arte sono più della totalità dei loro modi di procedere che si riassume nel termine tecnica, così è certo che esse hanno contenuto obiettivo solo nella misura in cui quest'ultimo si manifesta al loro interno, e ciò avviene unicamente in forza della totalità della loro tecnica. La logica di quest'ultima è la via per entrare nella verità estetica. È vero che dalla regola di scuola al giudizio estetico non c'è continuità, ma anche la discontinuità della via risponde a un obbligo: le supreme questioni di verità proprie dell'opera si possono tradurre nelle categorie della sua concordanza¹. Quando ciò non è possibile, il pensiero tocca un limite di condizionatezza umana al di là di quello del giudizio di gusto.

La concordanza immanente e la verità metaestetica delle opere d'arte convergono nel contenuto di verità di queste ultime. Esso cadrebbe dal cielo al solo modo dell'armonia prestabilita leibniziana, che ha bisogno del creatore trascendente, se il dispiegarsi della concordanza immanente delle opere non fosse al servizio della verità, dell'immagine di un in-sé che esse stesse non possono essere. Benché lo sforzo delle opere d'arte riguardi qualcosa di obiettivamente vero, quest'ultimo gli è mediato dal rispetto della loro propria legalità. Il filo di Arianna seguendo il quale esse procedono a tentoni nell'oscurità del proprio interno è dato dal fatto che esse tanto meglio soddisfano la verità quanto più soddisfano se stesse. Non si tratta però di un'illusione. Infatti l'autarchia che gli spetta la devono a ciò che esse di per sé non sono. La preistoria delle opere d'arte è l'ingresso delle categorie del reale nella loro apparenza. Non solo in base alle leggi di quest'ultima tali categorie continuano a muoversi all'interno dell'autonomia della creazione, ma mantengono anche la costante tendenziale che hanno assorbito dall'esterno. La questione che le riguarda è in che modo la verità del reale diventi la loro propria verità. Canone di ciò è la non-verità. La mera esistenza di essa critica l'esistenza di quello spirito che non fa che approntare il proprio altro. Ciò che è socialmente non-vero, fragile, ideologico, si trasmette alla costruzione delle opere d'arte come quanto di essa è fragile, indeterminato, insufficiente. Infatti il modo di reagire delle stesse opere d'arte, la loro "posizione nei confronti dell'obiettività", resta una posizione nei confronti della realtà².

L'opera d'arte è al tempo stesso di per sé e sempre qualcosa di altro da se stessa. Tale alterità trae in inganno, perché il meta-estetico, che è costitutivo, evapora appena si crede di strapparla all'estetico e di tenerlo in mano isolato.

Il fatto che, seguendo la tendenza storica, il peso maggiore gravi di recente sulla cosa oggettiva, allontanandosi dal soggetto e comunque dal suo comunicare, mina ulteriormente la distinzione delle opere d'arte dal realmente essente, nonostante l'origine soggettiva di quella tendenza. Le creazioni diventano sempre di più un'esistenza di secondo grado, prive di finestre per l'umano al proprio interno. Nelle opere d'arte la soggettività scompare in quanto strumento della loro obiettivazione. L'immaginazione soggettiva, di cui le opere d'arte continuano ad aver bisogno, diventa riconoscibile come ritorno di qualcosa di obiettivo al soggetto, ritorno della necessità di tracciare malgrado tutto la linea di demarcazione dell'opera d'arte. L'immaginazione è la facoltà di fare ciò. Essa delinea qualcosa che sta fermo in sé, non escogita arbitrariamente forme, dettagli, trame o quant'altro. La verità dell'opera d'arte non può però essere pensata se non come il fatto che nell'in-sé soggettivamente immaginato diventi leggibile qualcosa di trans-soggettivo. La mediazione di quest'ultimo è l'opera.

La mediazione tra contenuto dell'opera d'arte e sua composizione è quella soggettiva. Essa non consiste solo nel lavoro e nello sforzo di obiettivazione. A ciò che si innalza al di sopra dell'intenzione soggettiva, a ciò che non è a sua discrezione, corrisponde nel soggetto qualcosa di similmente obiettivo: quelle sue esperienze che si collocano al di là della volontà consapevole. Le opere d'arte, in quanto precipitato di queste ultime, sono immagini prive di immagini, e tali esperienze vanno al di là della riproduzione oggettualizzante. Vivificarle e registrarle è la via soggettiva per entrare nel contenuto di verità. L'unico concetto adeguato di realismo, a cui peraltro nessuna arte oggi può sottrarsi, sarebbe la ferma fedeltà a quelle esperienze. Quando conducono abbastanza in profondità, esse concernono costellazioni storiche alle spalle delle facciate sia della realtà sia della psicologia. Come l'interpretazione della filosofia tramandata deve scavare alla ricerca delle esperienze che motivano in primissima istanza l'apparato categoriale e i nessi

deduttivi, così l'interpretazione delle opere d'arte insiste su questo nucleo d'esperienza esperito soggettivamente e che lascia il soggetto sotto di sé; così facendo obbedisce alla convergenza di filosofia e arte nel contenuto di verità. Benché quest'ultimo sia ciò che le opere dicono in sé, al di là del loro significato, esso si afferma con la stesura quando le opere d'arte mettono per iscritto nella propria configurazione esperienze storiche, e ciò non è possibile che passando attraverso il soggetto: il contenuto di verità non è un astratto in-sé. La verità di opere di rilievo dovute a falsa coscienza risiede nella movenza con cui esse rinviando allo stadio di quest'ultima quale stadio a cui esse non possono sottrarsi, non nell'avere direttamente come proprio contenuto la verità teoretica, sebbene la pura rappresentazione della falsa coscienza trapassi irresistibilmente poi in una vera coscienza.

L'affermazione secondo cui è impossibile che il contenuto metafisico del movimento lento del quartetto op. 59, n. 1 di Beethoven non sia vero, deve aspettarsi l'obiezione secondo cui vero in ciò sarebbe l'anelito, ma che questo si spegne impotente nel nulla. Replicare che in quel passaggio in re bemolle maggiore non si esprime affatto un anelito, ha un suono apologetico e provoca la risposta che proprio il fatto che ciò appaia come se fosse vero sarebbe il prodotto dell'anelito, essendo l'arte in generale niente di diverso. La controreplica sarebbe che questo argomento proviene dall'arsenale della ragione volgarmente soggettiva. L'automatica *reductio ad hominem* scorre troppo liscia e incontra troppo poca resistenza per bastare a spiegare ciò che si manifesta obiettivamente. È comodo presentare questo qualcosa di troppo facile come profondità priva di illusioni solo perché ha dalla propria parte una conseguente negatività, mentre la capitolazione di fronte al male fa concludere all'identificazione con esso. Infatti quest'ultima è sorda al fenomeno. La potenza del passaggio beethoveniano consiste proprio nella sua lontananza dal soggetto; questa conferisce alle battute il sigillo della verità. Ciò che una volta in arte si chiamava genuino, termine ormai irre recuperabile, ciò che ancora Nietzsche poteva pensare con questa parola, voleva indicare questo.

Lo spirito delle opere d'arte non è ciò che significano, né ciò che vogliono, ma il loro contenuto di verità. Lo si potrebbe definire

come ciò che in esse si schiude come verità. Il celebre secondo tema dell'adagio della sonata in re minore op. 31, n. 2 di Beethoven non è né meramente una bella melodia – ve ne sono certo di in sé più agitate, più marcate, persino più originali – né eccelle per sé per la sua assoluta espressività. Malgrado ciò l'attacco di quel tema rientra tra quanto è travolgente, presentandosi al suo interno ciò che si può chiamare lo spirito della musica di Beethoven: la speranza, insieme a un carattere di autenticità che essa, pur essendo qualcosa che si manifesta esteticamente, assume al di là dell'apparenza estetica. Questo aldilà della propria apparenza che pertiene a ciò che si manifesta è il contenuto estetico di verità; ciò che nell'apparenza non è apparenza. Il contenuto di verità non è né che le cose stiano come si presentano, né uno stato di fatto accanto ad altri in un'opera d'arte, così come viceversa non sussisterebbe indipendentemente dal proprio manifestarsi. Il primo complesso tematico di quella frase, già di straordinaria, eloquente bellezza, è composto con un'abilità da mosaicista di forme contrastanti, spesso già separate in virtù della propria disposizione, sebbene in sé connesse sul piano dei motivi. L'atmosfera di questo complesso, che tempo fa si sarebbe chiamata intonazione emotiva, attende, come forse qualunque intonazione emotiva, un avvenimento, e diventa un avvenimento che spicca dal proprio sfondo. Segue, con movenza ascendente in un passaggio di biscrome, il celebre tema in fa maggiore. Dopo il tema precedente in sé risolto e oscuro, la melodia accompagnata della voce superiore, nella cui veste è composto il secondo tema, acquista il proprio carattere, quello di qualcosa che al tempo stesso concilia e promette. Quel che trascende non sussiste senza ciò che esso trascende. Il contenuto di verità è mediato dalla configurazione, non è al di fuori di essa, ma neanche è immanente ad essa e ai suoi elementi. Ciò si è probabilmente cristallizzato come idea di ogni mediazione estetica. Quest'ultima è, nelle opere d'arte, ciò grazie a cui esse diventano partecipi del proprio contenuto di verità. La strada della mediazione può essere costruita all'interno della struttura complessiva delle opere d'arte, all'interno della loro tecnica. La conoscenza di quest'ultima conduce alla cosa oggettiva, che per così dire viene assicurata dalla concordanza della configurazione. Questa obiettività, però, non può in fondo essere che il contenuto di verità. Tocca all'estetica disegnare la topografia di quei momenti. Nell'opera autentica la dominazione di qualcosa di naturale o di materiale ha come contrappunto il dominato, che

trova un linguaggio passando attraverso il principio dominante. Questo rapporto dialettico sfocia nel contenuto di verità delle opere.

Lo spirito delle opere d'arte è il loro comportamento mimetico obiettivato: contrario alla mimesi e al tempo stesso forma di questa nell'arte.

L'imitazione come categoria estetica non è facile né da eliminare né da accettare. L'arte obiettivizza l'impulso mimetico. Si attiene ad esso tanto quanto lo priva della sua immediatezza e lo nega. L'imitazione di oggetti trae da tale dialettica dell'obiettivazione questa fatale conseguenza. La realtà oggettualizzata è il correlato della mimesi oggettualizzata. Il reagire al non-io diventa imitazione di quest'ultimo. La mimesi stessa si piega all'oggettualizzazione, sperando invano di saldare la frattura con l'oggetto sorta per la coscienza oggettualizzata. Nel volersi rendere uguale a ciò che è altro, all'oggettuale, l'opera d'arte diventa il suo diseguale. Ma solo nella propria autoestraniazione attraverso l'imitazione il soggetto si rafforza tanto da scuotersi di dosso il giogo dell'imitazione. Ciò per cui le opere d'arte hanno saputo per millenni di essere immagini di qualcosa, grazie alla storia, il loro critico, si rivela come quanto per loro è inessenziale. Non c'è Joyce senza Proust, e quest'ultimo senza il Flaubert che egli guarda dall'alto in basso. Passando attraverso l'imitazione, non prescindendo da essa, l'arte si è sviluppata in direzione dell'autonomia; in quest'ultima ha conquistato i mezzi della propria libertà.

L'arte è tanto poco riproduzione quanto conoscenza di qualcosa di oggettuale; altrimenti decadrebbe a quel raddoppiamento la cui critica Husserl ha svolto con grande rigore nell'ambito della conoscenza discorsiva. Piuttosto l'arte con le proprie movenze cerca di afferrare la realtà, per guizzare all'indietro al contatto con essa. Le sue lettere sono segni di questo movimento. La loro costellazione nell'opera d'arte è la scrittura cifrata dell'essenza storica della realtà, non la copia di quest'ultima. Tale modo di comportarsi è affine a quello mimetico. Perfino opere d'arte che si presentano come copie della realtà lo sono solo marginalmente; diventano realtà seconda nel reagire alla prima; soggettivamente sono riflessione, a prescindere dal fatto che gli artisti abbiano riflettuto o meno. Solo l'opera d'arte che senza immagini si rende un in-sé

< coglie l'essenza, e a tal fine c'è peraltro bisogno della sviluppata dominazione estetica della natura > 3.

Se dovesse valere la legge secondo cui gli artisti non sanno che cos'è un'opera d'arte, ciò colliderebbe certo con l'indispensabilità della riflessione nell'arte oggi; difficile potersi immaginare quest'ultima altrimenti che passante attraverso la coscienza degli artisti. Di fatto quel non-sapere diventa spesso una macchia sull'*œuvre* di artisti di rilievo, soprattutto all'interno di zone culturali in cui l'arte ha ancora, entro certi limiti, una sua collocazione; il non-sapere diventa, ad esempio come carenza di gusto, un difetto immanente. Il punto di indifferenza tra il non-sapere e la riflessione necessaria è però la tecnica. Non solo essa consente ogni riflessione, ma la esige, senza tuttavia distruggere la feconda oscurità delle opere con il ricorso al concetto superiore.

Il carattere d'enigma è il brivido come ricordo, non come presenza in carne e ossa.

L'arte passata né coincideva con il proprio momento culturale né stava in semplice contrasto con esso. Essa si è staccata dagli oggetti culturali grazie a un salto in cui il momento culturale, trasformato, viene al tempo stesso conservato, e questa struttura si riproduce ampliata in tutti i gradi della storia dell'arte. Tutta l'arte contiene elementi in forza dei quali rischia di non centrare il proprio faticoso e precario concetto, l'epos come storiografia rudimentale, la tragedia come imitazione di un dibattito, come pure la creazione più astratta come motivo ornamentale o il romanzo realistico come scienza sociale anticipata, come *reportage*.

Il carattere d'enigma delle opere d'arte resta strettamente legato alla storia. Grazie a quest'ultima le opere sono diventate un tempo enigmi, grazie ad essa continuano a diventarlo, e viceversa essa soltanto, che ha procurato a loro autorità, tiene lontana da esse l'imbarazzante domanda sulla loro *raison d'être*.

Arcaiche lo sono le opere d'arte nell'epoca del proprio ammutolire. Quando però esse non parlano più, è il loro stesso ammutolire a parlare.

Non tutta l'arte avanzata porta i segni del pauroso; essi sono quanto

mai robusti laddove non è recisa qualsiasi relazione della *peinture* con l'oggetto, qualsiasi relazione della dissonanza con la consonanza realizzata e negata: gli *shock* di Picasso erano innescati dal principio della deformazione. Molto di astratto e costruttivo ne è privo; è irrisolto se in ciò sia all'opera la forza di una realtà ancora irrealizzata, più libera dalla paura, oppure – e diverse cose depongono in tal senso – se l'armonia dell'astratto tragga in inganno come l'euforia sociale nei primi decenni a partire dalla catastrofe europea; anche esteticamente tale armonia appare in declino.

I problemi della prospettiva, un tempo movente decisivo della pittura, potrebbero ripresentarsi all'interno di quest'ultima, benché emancipati dalla rappresentabilità. Bisognerebbe persino chiedersi se visivamente ci si possa in generale rappresentare qualcosa di assolutamente inoggettuale; se in tutto ciò che si manifesta non siano impresse, anche nel caso di una riduzione estrema, tracce del mondo oggettuale; speculazioni del genere diventano false appena vengono sfruttate per restaurazioni di qualunque sorta. La conoscenza ha il proprio limite soggettivo nel fatto che chiunque conosca riesce difficilmente a resistere alla tentazione di estrapolare il futuro dalla propria situazione. Il tabù sulle invarianti è però al tempo stesso anche un tabù che impedisce di far ciò. Non bisogna tuttavia né dipingere il futuro in modo positivo né delineare invarianti; l'estetica si condensa nei postulati dell'attimo.

Se da un lato non bisogna definire che cos'è un'opera d'arte, dall'altro l'estetica non può negare il bisogno di una tale definizione, se non vuole restare in debito di ciò che promette. Le opere d'arte sono immagini senza qualcosa di raffigurato e dunque sono anche prive di immagini; essenza come manifestazione. Ad esse mancano i predicati sia degli archetipi sia delle copie di Platone, soprattutto il predicato dell'eternità; sono in tutto e per tutto storiche. Il comportamento preartistico, che si avvicina massimamente all'arte e che conduce ad essa, consiste nel trasformare l'esperienza in un'esperienza di immagini; come ha detto Kierkegaard: ciò che catturo sono immagini. Le opere d'arte sono le obiettivazioni di queste ultime, obiettivazioni della mimesi, schemi di esperienza che si conformano a coloro che fanno esperienza.

Forme della cosiddetta arte bassa, come il *tableau* da circo in cui alla fine tutti gli elefanti si mettono sulle zampe posteriori mentre sulla proboscide di uno di loro una ballerina sta immobile in una posa graziosa, sono archetipi involontari di ciò che la filosofia della storia decifra nell'arte, dalle cui esecrate forme si può desumere molto sul segreto mascherato di essa, su ciò su cui inganna il livello un tempo fissato che porta l'arte alla sua forma già rappresa.

1 L'intero *Saggio su Wagner* citato non voleva che mediare la critica del contenuto di verità con i dati di fatto tecnologici e con la loro fragilità.

2 Il *Saggio su Wagner* ha cercato di cogliere, in relazione all'*œuvre* di un artista di rilievo, la mediazione tra meta-estetico e artistico. In molte parti esso si è orientato in modo ancora troppo psicologico sull'artista, avendo tuttavia di mira un'estetica materiale che faccia parlare in chiave sociale e contenutistica le categorie autonome, soprattutto formali, dell'arte. Il libro si interessa delle mediazioni obiettive che costituiscono il contenuto di verità dell'opera, non di genesi né di analogie. Il suo intento si collocava sul piano di un'estetica filosofica, non di una sociologia del sapere. Ciò che in Wagner irritava il gusto di Nietzsche, l'ornato, il patetico, l'affermativo e il retorico che penetra fin dentro i fermenti della tecnica compositiva, fa tutt'uno con l'ideologia sociale che dichiarano i testi. L'affermazione di Sartre, secondo cui dal punto di vista dell'antisemitismo non si potrebbe scrivere nessun buon romanzo (cfr. J.-P. SARTRE, *Was ist Literatur? Ein Essay* cit.), coglie esattamente lo stato di cose.

3 [Quanto è posto tra parentesi uncinate è cancellato nel manoscritto, benché la frase non sia stata completata in altro modo. *Nota dei curatori tedeschi*].

[Conformità a scopi; arte e dominazione della natura; la razionalità delle opere d'arte]

La bellezza è l'esodo di ciò che si è obiettivato nel regno degli scopi da tale regno.

L'idea di un'obiettività non oggettualizzata, e perciò nemmeno da rendere intenzionalmente in maniera adeguata, traspare tanto nella conformità estetica a scopi quanto nella mancanza di scopi dell'arte. L'arte la riceve solo attraverso il soggetto, grazie a quella razionalità da cui deriva la conformità a scopi. L'arte è una polarizzazione: la sua scintilla salta dalla soggettività che si estrania, che penetra in se stessa, a ciò che non è organizzato dalla razionalità, a quel blocco tra il soggetto e quanto una volta per la filosofia si chiamava l'in-sé. Essa è incommensurabile al regno mediano, quello dei *constituta*.

La kantiana conformità a scopi senza scopo è un principio che dalla realtà empirica, dal regno degli scopi dell'autoconservazione, migra in un regno che si sottrae a quest'ultima, quello un tempo sacrale. La conformità a scopi delle opere d'arte è dialettica in quanto critica della posizione pratica di scopi. Essa prende partito per la natura oppressa; a ciò deve l'idea di una conformità a scopi diversa da quella posta da uomini e che peraltro è stata dissolta dalla scienza della natura. L'arte è il salvataggio della natura, ovvero dell'immediatezza, attraverso la sua negazione, mediazione completa. Essa si rende simile al non-dominato attraverso il dominio illimitato sul proprio materiale; ecco cosa si nasconde nell'ossimoro kantiano.

L'arte, copia del dominio degli uomini sulla natura, nega al tempo stesso tale dominio mediante la riflessione e si avvicina alla natura. La totalità soggettiva delle opere d'arte non continua a essere quella imposta all'altro, ma nella sua distanza da ciò diventa la riabilitazione immaginativa dell'altro. Esteticamente neutralizzata, la dominazione della natura rinuncia alla propria forza. Rendendo

apparenza nella propria configurazione la riabilitazione dell'altro offeso, essa diventa modello di qualcosa di intatto. L'interesse estetico è l'antitesi dell'intero non-vero. Se l'arte, come ha detto una volta Valéry, vuole basarsi esclusivamente su se stessa, è perché vorrebbe farsi metafora di un in-sé, del non-dominato e del non-deturpato. Essa è lo spirito che si nega in forza della costituzione del suo regno nativo.

A favore del fatto che la dominazione della natura non sia un accidente dell'arte, un peccato originale dovuto a un'amalgamazione tardiva con il processo di civilizzazione, depone almeno il fatto che le pratiche magiche dei popoli primitivi, indistintamente, portano in sé l'elemento della dominazione della natura. «L'effetto profondo dell'immagine di animali si spiega semplicemente con il fatto che l'immagine, in base ai propri segni distintivi, esercita psicologicamente il medesimo effetto dell'oggetto stesso, e in tal modo l'uomo ritiene di avvertire nel proprio mutamento psicologico le tracce di un incantesimo. Dall'altra parte l'uomo, dall'abbandonare passivamente un'immagine al suo potere trae la fiducia di raggiungere e superare la fiera raffigurata, e in tal modo l'immagine gli appare come uno strumento di potere sull'animale»¹. La magia è una forma rudimentale di quel pensiero causale che poi liquida la magia.

L'arte è un comportamento mimetico che per la propria obiettivazione dispone della più progredita razionalità – in quanto dominazione del materiale e dei modi di procedere. Esso risponde, con questa contraddizione, a quella della *ratio* stessa. Posto che il *telos* di quest'ultima sia una soddisfazione in se stessa necessariamente non razionale – la felicità è nemica della razionalità, è scopo, e tuttavia ha bisogno di essa come mezzo –, l'arte fa di questo *telos* irrazionale la propria questione. In questo essa si serve, nei propri modi di procedere, della razionalità nella sua interessezza, mentre questa nel presunto “mondo tecnico” resta limitata, di per sé irrazionale, in forza dei rapporti di produzione. – Cattiva lo è l'arte nell'epoca tecnica quando inganna su di essa in quanto rapporto sociale, in quanto mediazione universale.

La razionalità delle opere d'arte ha per scopo la resistenza di esse contro l'esistenza empirica: configurare razionalmente le opere

d'arte significa formarle integralmente in loro stesse in maniera coerente. Così esse si pongono in contrasto con ciò che gli è esteriore, con il luogo della *ratio* dominatrice della natura dalla quale deriva quella estetica, e diventano un per-sé. L'opposizione delle opere d'arte al dominio è mimesi di quest'ultimo. Esse devono adeguarsi al comportamento proprio del dominio per produrre qualcosa di qualitativamente diverso dal mondo del dominio. Anche l'atteggiamento immanentemente polemico delle opere d'arte nei confronti dell'essente accoglie in sé il principio a cui quest'ultimo soggiace e che lo degrada a qualcosa di meramente essente; la razionalità estetica vuol risarcire ciò che quella dominatrice della natura ha combinato all'esterno.

La proscrizione del momento arbitrario, di dominazione, che inerisce all'arte non riguarda il dominio ma l'espiazione di quest'ultimo mediante il fatto che il soggetto mette il disporre di se stesso e del proprio altro al servizio del non-identico.

La categoria del configurare, patetica se resa autonoma, chiama in causa la struttura complessiva. Ma l'opera d'arte è di rango tanto più elevato, è tanto più configurata, quanto meno vi è di deliberato in essa. Configurare significa mancanza-di-configurazione.

¹ K. SCHLOSSER, *Der Signalismus in der Kunst der Naturvölker. Biologisch-psychologische Gesetzmäßigkeiten in den Abweichungen von der Norm des Vorbildes*, Kiel 1952, p. 14.

[Logicità estetica; estetica della forma ed estetica del contenuto; critica del concetto di omeostasi; formazione integrale]

Proprio opere d'arte della modernità integralmente costruite illuminano d'improvviso la fallibilità della logica e dell'immanenza della forma; per soddisfare il proprio concetto, esse devono giocargli un tiro; lo registrano le annotazioni diaristiche di Klee. Uno dei compiti degli artisti che davvero chiedono il massimo è certo, ad esempio, di realizzare la logica dello "sta per finire" – un compositore come Richard Strauss vi era stranamente insensibile – per poi di nuovo interromperla, sospenderla, così da toglierle quanto ha di meccanico, di miseramente prevedibile. L'esigenza di aderire all'opera è esattamente quella di intervenire in essa per non farla diventare una macchina infernale. Forse i gesti con cui è solito intervenire Beethoven, come con un atto di volontà, per cominciare le parti finali dei propri svolgimenti, sono prime testimonianze di questa esperienza. L'attimo fecondo dell'opera d'arte si capovolge altrimenti nel suo attimo mortale.

La distinzione tra logica estetica e discorsiva si potrebbe dimostrare con riferimento a Trakl. La fuga delle immagini – «Con quanta bellezza immagine segue a immaginetta» – di certo non crea una connessione di senso secondo il procedimento di logica e causalità che vige nell'ambito apofantico, soprattutto in quello dei giudizi d'esistenza, nonostante lo "è" di Trakl; il poeta sceglie quest'ultimo come paradosso, esso deve dire che è ciò che non è. Malgrado l'apparente associazione, le sue compagini non si abbandonano però semplicemente all'inclinazione ad essa. In modo indiretto, oscuro, agiscono al loro interno categorie logiche come quella della curva in sé – musicalmente – ascendente o discendente dei singoli momenti, o della distribuzione di valori, o del rapporto tra caratteri come posizione, prosecuzione, conclusione. Gli elementi d'immagine hanno parte in simili categorie formali, ma si

legittimano solo in virtù di quelle relazioni. Queste ultime organizzano le poesie e le elevano al di sopra della contingenza della mera idea improvvisa. La forma estetica ha la propria razionalità anche nell'associare. Nel modo in cui un attimo tira a sé l'altro è riposto qualcosa di quella forza della stringenza che in logica e in musica viene direttamente rivendicata dalle conclusioni. In effetti Trakl in una lettera, contro un seccante emulatore, ha parlato dei mezzi che si sarebbe conquistato; nessuno di tali mezzi fa a meno del momento della logicità.

Estetica della forma ed estetica del contenuto. L'estetica del contenuto mantiene ironicamente il sopravvento nella contesa per il fatto che il contenuto delle opere e dell'arte nel suo complesso, il loro scopo, non è formale ma contenutistico. Lo diventa però solo grazie alla forma estetica. Se da un lato per l'estetica è cruciale trattare la forma, dall'altro essa si fa contenutistica laddove porta le forme a parlare.

I risultati dell'estetica formale non vanno semplicemente negati. Benché essi non siano all'altezza dell'esperienza estetica nella sua interezza, in quest'ultima agiscono comunque determinazioni formali come proporzioni matematiche, armoniosità; anche categorie formali dinamiche, come tensione e compensazione. Come, da un lato, senza la loro funzione si capirebbero poco grandi creazioni del passato, così dall'altro esse non vanno ipostatizzate come criteri. Esse sono sempre state solo momenti, inseparabili da quelli relativi alla molteplicità del contenuto; non hanno mai avuto valore immediato in sé, ma solo in relazione a ciò che è formato. Esse sono paradigmi della dialettica. È a seconda di ciò che viene formato che si modificano; con la radicalizzazione della modernità, si modificano sempre per negazione: agiscono indirettamente, essendo riuscite a non diventare inefficaci; prototipico è il rapporto con le regole tramandate della composizione dell'immagine a partire da Manet; Valéry non se l'è lasciato sfuggire. È nella resistenza di una specifica creazione al loro *diktat* che si avvertono le tracce delle regole. Una categoria come quella delle proporzioni all'interno di un'opera d'arte è sensata unicamente nella misura in cui comprende in sé anche il rovesciamento delle proporzioni, dunque il proprio peculiare movimento. Fino nel profondo della modernità, grazie a tale dialettica le categorie formali si sono

ripristinate a un livello superiore, il massimo della dissonanza è stata l'armonia, quello delle tensioni l'equilibrio. Ciò non sarebbe immaginabile se le categorie formali non avessero sublimato qualcosa di contenutistico. Il principio formale, secondo il quale le opere d'arte dovrebbero essere tensione e compensazione, registra il contenuto antagonistico dell'esperienza estetica, quello di una realtà inconciliata che tuttavia vuole conciliazione. Anche categorie formali statiche come quella di sezione aurea sono un materiale rappreso, quello della conciliazione stessa; nelle opere d'arte l'armonia è da sempre servita a qualcosa unicamente come risultato, mentre in quanto meramente posta o affermata è stata sempre solo ideologia, finché è diventata tale anche l'omeostasi appena conquistata. Viceversa, quasi come apriori dell'arte, tutto ciò che nell'arte è materiale si è sviluppato attraverso il dar forma, che poi è stato travasato nelle categorie formali astratte. Queste ultime, d'altro canto, si sono trasformate nel riferimento al loro materiale. Formare vuol dire effettuare correttamente questa trasformazione. Ciò potrebbe chiarire in maniera immanente il concetto di dialettica nell'arte.

L'analisi formale dell'opera d'arte, e ciò che in essa si chiama forma, ha senso solo in rapporto al materiale concreto di essa. La costruzione delle più impeccabili diagonali, assi e linee di fuga di un quadro, la migliore gestione dei motivi di un brano musicale, resta indifferente finché non viene specificamente esposta a partire da questo quadro o da questa composizione. Nessun altro uso del concetto di costruzione nell'arte sarebbe legittimo; altrimenti diventa inevitabilmente un feticcio. Varie analisi contengono tutto, tranne perché un dipinto o un brano musicale vengano detti belli, o da dove derivi in generale il loro diritto all'esistenza. Tali modi di procedere sono di fatto bersaglio della critica del formalismo estetico. Ma per quanto poco ci si possa accontentare dell'assicurazione generale della reciprocità tra forma e contenuto, e per quanto essa vada piuttosto sviluppata nei particolari – gli elementi formali, rinviando in ogni caso a qualcosa di contenutistico, mantengono anche la propria tendenza contenutistica. Il materialismo volgare e il non meno volgare classicismo concordano nell'errore secondo cui ci sarebbe una qualche forma pura. Dalla dottrina ufficiale del materialismo viene trascurata la dialettica anche del carattere di feticcio nell'arte.

Esattamente quando la forma si mostra emancipata da ogni contenuto datole in precedenza, le forme assumono di per sé espressione propria e contenuto proprio. Lo hanno messo in pratica il surrealismo in diverse sue creazioni, e Klee dappertutto: i contenuti che si sono depositati nelle forme si destano quando invecchiano. Nel surrealismo ciò è capitato allo Jugendstil, da cui quello si è staccato polemicamente. È esteticamente che il *solus ipse* si accorge del mondo che è suo e che lo isola come *solus ipse*: nel medesimo attimo in cui esso ripudia le convenzioni del mondo.

Il concetto di tensione si libera dal sospetto di formalismo quando, indicando nella cosa oggettiva esperienze dissonanti o rapporti antinomici, chiama momento della “forma” proprio ciò in cui quest’ultima diventa contenutistica in virtù del rapporto di essa con il proprio altro. Grazie alla propria tensione interna l’opera si determina come campo di forze anche quando la propria obiettivazione è in stato di quiete. Essa è sia l’insieme dei rapporti di tensione sia il tentativo di scioglierli.

Un’obiezione immanente alle dottrine matematizzanti dell’armonia è che i fenomeni estetici non si lasciano matematizzare. L’uguale nell’arte non è uguale. Ciò è diventato palese nella musica. Il ritorno di parti analoghe di lunghezza uguale non frutta quel che si aspetta da ciò il concetto astratto di armonia: esso stanca invece di appagare, ovvero, detto in maniera meno soggettiva, è troppo lungo nella forma; forse Mendelssohn è stato uno dei primi compositori ad agire secondo questa esperienza, che continua a produrre effetti fino all’autocritica della scuola seriale per quel che concerne le corrispondenze meccaniche. Tale autocritica si rafforza con la dinamizzazione dell’arte, con il *soupçon* nei confronti di ogni identità che non diventa qualcosa di non-identico. Si può azzardare l’ipotesi che le notissime differenze di “volontà artistica” nel Barocco visivo rispetto al Rinascimento siano state ispirate dalla medesima esperienza. Tutti i rapporti in apparenza naturali, e dunque astratto-invarianti, appena giungono nell’arte soggiacciono necessariamente a modificazioni per diventare artisticamente validi; quella della serie naturale degli armonici mediante l’accordatura temperata ne è l’esempio più drastico. In genere queste modificazioni vengono imputate al momento soggettivo, che non potrebbe sopportare la rigidità di un ordinamento prescrittogli,

eteronomo, del materiale. Ma questa plausibile interpretazione di per sé resta ancora troppo lontana dalla storia. Ovunque si ricorre solo tardi nell'arte a cosiddetti materiali naturali e rapporti naturali, polemicamente nei confronti dell'incoerente e inattendibile tradizionalismo: borghesemente. La matematizzazione e la squalificazione di materiali artistici e dei procedimenti da loro per dir così elucubrati è in effetti essa stessa opera del soggetto emancipato, della "riflessione", che poi vi si ribella. Le procedure primitive non conoscono nulla di simile. Ciò che passa per datità naturale e legge naturale nell'arte non è qualcosa di primario, ma è infraesteticamente divenuto, mediato. Tale natura nell'arte non è quella di cui essa va in cerca. È proiettata su di essa dalle scienze naturali a risarcire la perdita di strutture date in anticipo. Nell'impressionismo pittorico è decisiva la modernità dell'elemento di fisiologia della percezione, quasi naturale. La riflessione seconda esige perciò una critica di tutti i momenti naturali autonomizzati; come sono divenuti, svaniscono. Dopo la Seconda guerra la coscienza, nell'illusione di poter cominciare da capo benché la società non fosse stata cambiata, si è aggrappata a presunti fenomeni originari; questi sono ideologici come i quaranta marchi di nuova valuta in mano a ciascuno, con i quali si dovrebbe ricostruire l'economia dalle fondamenta. L'azzeramento è una maschera teatrale del vigente; ciò che è diverso non nasconde la propria dimensione storica. Non che nell'arte non ci siano relazioni matematiche di qualche genere. Ma le si può capire senza ipostatizzarle solo in relazione alla configurazione storicamente concreta.

Il concetto di omeostasi, di una compensazione di tensioni che si produce solo nella totalità di un'opera d'arte, è verosimilmente connesso con quell'attimo in cui l'opera d'arte si rende visibilmente autonoma: questo è l'attimo in cui l'omeostasi, se non si produce immediatamente, diventa almeno pronosticabile. L'ombra che con ciò cade sul concetto di omeostasi corrisponde alla crisi di questa idea nell'arte attuale. Proprio nel punto in cui l'opera d'arte ha se stessa, è certa di se stessa, in cui "quadra", non quadra più, poiché l'autonomia felicemente conseguita suggella la sua reificazione e le sottrae il carattere di qualcosa di aperto, anch'esso parte della sua propria idea. Ai tempi eroici dell'espressionismo, pittori come Kandinskij sono giunti assai vicini a tali riflessioni, ad esempio

osservando che un artista che creda di aver trovato il proprio stile sarebbe, con ciò, già perduto. Lo stato di cose però non è così soggettivo-psicologico com'è stato registrato allora, ma si basa su un'antinomia dell'arte stessa. L'aperto in cui essa vuole sfociare, e la compiutezza – “perfezione” – attraverso cui soltanto essa si avvicina all'ideale del proprio essere-in-sé, al non lavorato, alla rappresentanza dell'aperto, sono incompatibili.

Il fatto che l'opera d'arte sia una risultante comporta il momento della totale assenza in essa di qualcosa di morto, non elaborato, non formato, e come da un lato la sensibilità a ciò è un momento decisivo di qualsiasi critica, come da un lato è da ciò che dipende la qualità di una qualunque opera, così dall'altro, ogni volta che il ragionamento filosofico-culturale resta sospeso in aria al di sopra delle opere, questo momento si atrofizza. Il primo sguardo che scorre su una partitura, l'istinto che davanti a un quadro giudica la dignità di esso, vengono guidati da quella coscienza dell'essere integralmente formato, dalla sensibilità per quanto è grezzo che abbastanza spesso coincide con ciò che la convenzione infligge alle opere d'arte e che i filistei ascrivono a merito di esse, magari come quel che di esse è trans-soggettivo. Anche laddove le opere d'arte sospendono il principio del proprio essere integralmente formate e si aprono a quanto è grezzo, esse riflettono proprio in ciò il postulato della formazione integrale. Davvero integralmente formate sono le opere in cui la mano formante tasta il materiale nella maniera più delicata; questa idea viene incarnata esemplarmente dalla tradizione francese. È proprio di una buona musica tanto il fatto che in essa nessuna battuta giri a vuoto, strida, che nessuna stia per sé, isolata all'interno delle sue barre, quanto il fatto che non compaia alcun suono strumentale che non “ci sta”, come dicono i musicisti, che non sia ricavato grazie a una sensibilità soggettiva dal carattere specifico dello strumento a cui è affidato il passaggio. La combinazione strumentale di un complesso deve essere completamente udita; è l'obiettivo debolezza della musica di non aver compiuto, o di aver compiuto solo saltuariamente, questa mediazione. La dialettica feudale di signoria e servitù si è rifugiata nelle opere d'arte, la cui pura esistenza ha qualcosa di feudale.

Il vecchio, stupido verso di cabaret «L'amore ha un che di erotico»

provoca la variazione secondo cui l'arte avrebbe un che di estetico, e ciò, come *memento* di quanto è rimosso dal consumo dell'arte, va preso proprio sul serio. La qualità di cui si tratta si rivela anzitutto ad atti di lettura, anche di lettura della musica: è la qualità della traccia che il configurare lascia senza violenza dietro di sé in tutto quel che è configurato: ciò che è culturalmente conciliativo nell'arte, presente anche nella protesta più veemente. Esso risuona nella parola mestiere; perciò questa non va tradotta semplicemente con attività artigianale. La rilevanza di questo momento forse è cresciuta nella storia della modernità; parlarne a proposito di Bach sarebbe in una certa misura anacronistico, nonostante l'elevatissimo livello formale, e neanche a Mozart e a Schubert, senz'altro non a Bruckner, può andar bene, mentre va bene a Brahms, a Wagner, e già a Chopin. Oggi quella qualità è la *differentia specifica* nei confronti dell'irrompente filisteismo e un criterio di maestria. Nulla può rimanere grezzo, anche ciò che vi è di più semplice deve portare quella traccia di civilizzazione. Essa è il profumo dell'arte nell'opera d'arte.

Anche il concetto di ornamentale, a cui l'oggettività si ribella, ha la propria dialettica. Che il Barocco sia decorativo non dice tutto. Esso è *decorazione assoluta*¹, come se questa si fosse emancipata da ogni scopo, anche da quello teatrale, e avesse sviluppato la propria legge formale. Essa non decora più qualcosa, ma non è niente altro che decorazione; in tal modo gioca un tiro alla critica del decorativo. Di fronte a creazioni barocche di elevata dignità le obiezioni contro i gessi hanno un che di goffo: il materiale facilmente plasmabile si accorda perfettamente con l'apriori formale della decorazione assoluta. A causa di una progressiva sublimazione, in creazioni di tal genere il grande teatro del mondo, il *theatrum mundi*, è diventato *theatrum dei*, il mondo sensibile è diventato spettacolo per gli dèi.

Laddove un senso borghese artigianale si attendeva dalla solidità delle cose che queste, sfidando il tempo, si potessero trasmettere di mano in mano, tale idea di solidità si è convertita nella formazione integrale coerente degli *objets d'art*. Niente nella sfera dell'arte deve restare allo stato grezzo; ciò rafforza la chiusura ermetica delle opere rispetto alla pura empiria. Essa si associa all'idea della protezione delle opere d'arte dal loro passare. Paradossalmente, virtù estetiche borghesi, come la solidità, sono emigrate in ciò che è

avanzato in senso non-borghese.

In un'esigenza così plausibile e, all'apparenza, universalmente valida come quella della chiarezza, dell'articolazione di tutti i momenti nell'opera d'arte, si può mostrare come qualsiasi invariante dell'estetica spinga verso la propria dialettica. La logica seconda, propria dell'arte, riesce a superare la prima, quella del distinto. Opere d'arte di grande qualità possono trascurare la chiarezza in funzione dell'esigenza di intrecciare relazioni il più fittamente possibile, possono cioè accostare tra loro complessi che, stando al *desideratum* della chiarezza, dovrebbero essere tassativamente distinti. L'idea di varie opere d'arte esige addirittura che i confini dei loro momenti vengano cancellati: tali sono quelle che vorrebbero realizzare l'esperienza del vago. Ma in esse il vago deve, come vago, essere chiaro, "compiutamente composto". Creazioni autentiche che si rifiutano al *desideratum* della chiarezza lo presuppongono implicitamente per negarlo al proprio interno; non la non-chiarezza in sé, ma la chiarezza negata è essenziale per loro. Altrimenti sarebbero dilettantesche.

1 [In italiano nel testo].

[Crisi del senso; cosalità delle opere d'arte; dialettica della classicità]

Nell'arte trova conferma il detto della nittola di Minerva, che si leva in volo di sera. Finché esistenza e funzione delle opere d'arte nella società non erano messe in dubbio e vigeva una sorta di *consensus* tra l'autocertezza della società e la collocazione delle opere d'arte al suo interno, non si è posta in questione l'idea della sensatezza estetica: data per acquisita, essa sembrava ovvia. Le categorie diventano preda della riflessione filosofica solo quando, come dice Hegel, non sono ormai più sostanziali, non sono più immediatamente attuali e indiscusse.

La crisi del senso nell'arte, portata immanentemente a maturazione dalla irresistibilità del motore nominalistico, va insieme all'esperienza extra-artistica, poiché la connessione infraestetica che costituisce il senso è il riflesso di una sensatezza dell'esistente e del corso del mondo quale apriori inesprimibile, e perciò tanto più efficace, delle creazioni.

La connessione, come vita immanente delle opere, è copia della vita empirica: su di essa cade il suo riflesso, quello del sensato. In tal modo, però, il concetto di connessione di senso diventa dialettico. Il processo che porta l'opera d'arte immanentemente, cioè senza che essa guardi a qualcosa di universale, al suo concetto, diventa teoreticamente visibile solo dopo che nella storia dell'arte la stessa connessione di senso, e con ciò il relativo concetto tradizionale, prende a vacillare.

Nella razionalizzazione dei mezzi è posto anche esteticamente, come ovunque, il *telos* della loro feticizzazione. Quanto più puro è il disporre di essi, tanto più essi tendono obiettivamente a diventare fini a se stessi. Questo, non l'abbandono di talune invarianti antropologiche o la perdita sentimentalmente deplorata di ingenuità, costituisce quanto è fatale nella recente linea di sviluppo.

Agli scopi, ossia alle creazioni, subentrano le loro possibilità; schemi di opere, qualcosa di vuoto, prendono il posto delle opere stesse: da qui l'indifferente. Questi schemi diventano, con il rafforzamento della ragione soggettiva nell'arte, qualcosa di escogitato soggettivamente, ossia indipendentemente dalla creazione in sé, qualcosa di arbitrario. I mezzi utilizzati¹ – come spesso indicato già nei titoli – diventano fini a se stessi così come i materiali utilizzati. In ciò consiste quanto è falso nella perdita di senso. Come nel concetto stesso del senso bisogna distinguere ciò che di esso è vero e ciò che di esso è falso, così esiste anche un tramonto falso del senso. Quest'ultimo però si fa riconoscere per l'affermazione, in quanto esaltazione di ciò che è nel culto di pure materie e del puro disporre; ed è sbagliato in tal caso separare le due cose.

Che oggi la positività sia bloccata diventa verdetto sulla positività passata, non sull'anelito che in quella ha aperto gli occhi.

Lo splendore estetico non è meramente ideologia affermativa, ma anche riflesso della vita indomita: qualora tenga testa al declino, c'è speranza in essa. Lo splendore non è solo il putrido sortilegio dell'industria culturale. Quanto più elevato è il rango di un'opera, tanto più splendida essa è; a maggior ragione lo è quella grigia, in rapporto a cui il technicolor capitola.

La poesia di Mörike sulla fanciullina abbandonata è di una tristezza mortale, ben al di là dell'argomento. Versi come «A un tratto mi sovviene, | o infedele ragazzo, | che per tutta la notte ho sognato di te»² esprimono con schiettezza esperienze terribili: il destarsi dalla consolazione del sonno, già sentita come caduca, a una palese disperazione. Malgrado ciò, anche questa poesia ha un suo momento affermativo. Esso è riposto, nonostante l'autenticità del sentimento, nella forma, sebbene quest'ultima grazie ai versi zoppi eviti il conforto di una sicura simmetria. La cauta finzione della canzone popolare fa parlare la fanciulla come una tra tante: l'estetica tradizionale avrebbe elogiato di questa poesia la qualità del tipico. Da allora è andato perduto il latente essere avvolti che è proprio della solitudine, una situazione in cui la società ha pur qualcosa da suggerire a chi è solo come alle primissime luci dell'alba. Con il seccarsi delle lacrime è diventato impossibile

avvertire questo conforto.

Le opere d'arte non sono meramente cose in quanto componenti di quell'intero che le comprende. Esse sono partecipi della reificazione in modo specifico, poiché la loro obiettivazione è ricopiata da quella delle cose all'esterno; è in ciò più che altrove che esse sono copie, non nell'imitare un particolare essente. Il concetto di classicità, per nulla ideologia culturale, si riferisce a opere d'arte a cui tale obiettivazione è ampiamente riuscita, che dunque sono quelle più reificate. Negando la propria dinamica, l'opera d'arte obiettivata lavora contro il suo proprio concetto. Perciò l'obiettivazione estetica è sempre anche feticismo, e provoca una permanente ribellione. Come, stando a quel che ha intuito Valéry, una qualunque opera d'arte non può andar contro il proprio ideale di classicità, così qualsiasi opera d'arte autentica vi si oppone; non da ultimo in ciò consiste la vita dell'arte. Attraverso la costrizione all'obiettivazione le opere d'arte tendono all'irrigidimento: esso è immanente al principio della loro perfezione. Quando vogliono riposare in se stesse come qualcosa che è-in-sé, si chiudono, solo mediante l'apertura invece si slanciano al di là del meramente essente. Il fatto che il processo che le opere d'arte sono si estingua al loro interno a causa della loro obiettivazione, avvicina ogni classicismo a rapporti matematici. A ribellarsi alla classicità delle opere non è solo il soggetto che si sente oppresso, ma quella pretesa delle opere alla verità con cui si scontra l'ideale di classicità. La convenzionalizzazione non è esteriore all'obiettivazione delle opere d'arte, non è un prodotto di decadenza. Essa è in agguato al loro interno; la diffusiva vincolatezza che le opere d'arte acquisiscono con la propria obiettivazione le mette alla pari delle universalità di volta in volta dominanti. L'ideale classicistico di una compiutezza integrale non è meno illusorio dell'anelito a un'immediatezza pura, non domata. Le opere classicistiche sono implausibili. Non solamente i modelli anticheggianti si sottraggono all'imitazione: l'onnipotente principio di stilizzazione è incompatibile con i moti dell'animo, benché ambisca proprio a conciliarsi con essi: la conquistata inoppugnabilità di qualunque classicismo ha un che di surrettizio. L'opera tarda di Beethoven segna la ribellione di uno dei più potenti artisti classicisti contro l'imbroglio contenuto nel proprio principio. Il ritmo del ritorno periodico di correnti romantiche e classiciste, sempre che sia vero che si possano

riscontrare queste onde nella storia dell'arte, tradisce il carattere antinomico dell'arte stessa così come si palesa in modo quanto mai evidente nel rapporto tra la sua esigenza metafisica di innalzarsi al di sopra del tempo e la sua transitorietà in quanto mera opera umana. Ma relative le opere d'arte lo diventano perché devono affermarsi come assolute. L'opera d'arte compiutamente obiettivata si trasformerebbe in una cosa che è assolutamente in-sé, e non sarebbe più un'opera d'arte. Se, come l'idealismo si aspetta da essa, fosse natura, l'opera d'arte sarebbe abolita. A partire da Platone, una delle illusioni della coscienza borghese è che si possa aver ragione di antinomie obiettive mediante un termine medio tra gli estremi, mentre questo termine medio inganna sull'antinomia e viene fatto a pezzi da essa. L'opera d'arte è precaria quanto il classicismo in base al proprio concetto. Il salto qualitativo con cui l'arte si avvicina al limite del proprio ammutolire consiste nel dare esecuzione alla propria antinomicità.

Lo stesso Valéry aveva talmente affinato il concetto di classicità da chiamare, sviluppando Baudelaire, classica l'opera d'arte romantica riuscita³. A causa di tale tensione dell'idea di classicità, essa si spezza. È da più di vent'anni che ciò è stato registrato dall'arte moderna. Il neoclassicismo viene compreso correttamente solo nel suo rapporto con ciò, considerato una catastrofe. Essa si presenta immediatamente nel surrealismo. Quest'ultimo butta giù dal cielo platonico le immagini dell'antichità. In Max Ernst esse si aggirano come fantasmi tra i borghesi del tardo XIX secolo per i quali, neutralizzate a beni culturali, sono diventate effettivamente degli spettri. Quando diventa tematica per quei movimenti che si sono occasionalmente incontrati con Picasso e con altri al di fuori del *groupe*, l'antichità conduce esteticamente all'inferno come faceva una volta teologicamente nel cristianesimo. La sua concreta epifania nella prosaica vita quotidiana, che ha una lunga preistoria, rompe il suo incantesimo. Pensata in precedenza come atemporalmente normativa, l'antichità resa presente acquisisce un valore posizionale storico, quello dell'idea borghese sbiadita in un abbozzo, depotenziata. La sua forma è deformazione. Interpretazioni del neoclassicismo tronfie della propria positività, conformi all'*ordre après le désordre* di Cocteau, o anche quelle, di alcuni decenni più tarde, del surrealismo come liberazione romantica di fantasia e associazione, falsificano i fenomeni come se fossero qualcosa di

innocente: come già Poe, citano come incanto l'orrore dell'attimo del disincanto. Poiché non si è potuto eternare quell'attimo, la progenie di quei movimenti è stata condannata o alla restaurazione o all'impotente rituale di una gestualità rivoluzionaria. Baudelaire ha trovato conferma: una modernità in senso forte non prospera in campi elisi al di là della merce, ma si affina attraverso l'esperienza di quest'ultima, mentre la classicità a sua volta è diventata merce, crosta rappresentativa. Il sarcasmo di Brecht per tale eredità culturale, che verrebbe qui messa al sicuro dai suoi custodi nella veste di statue di gesso, proviene dalla stessa cerchia; il fatto che in lui più tardi si sia insinuato un concetto positivo di classicità, in maniera non dissimile da Stravinskij, da lui insultato come *Tui*, è stato tanto inevitabile quanto rivelatore: conforme all'irrigidirsi dell'Unione Sovietica in uno Stato autoritario. Il comportamento di Hegel nei confronti della classicità è stato ambivalente come la posizione della sua filosofia nei confronti dell'alternativa tra ontologia e dinamica. Egli ha celebrato l'arte dei greci in quanto eterna e insuperabile e ha riconosciuto che l'opera d'arte classica era stata superata da quella da lui chiamata romantica. La storia, il cui verdetto è stato sancito proprio da lui, ha deciso contro l'invarianza. Il suo sospetto che l'arte sia complessivamente antiquata potrebbe essere venato del presagio di tale progresso. In senso strettamente hegeliano il classicismo, anche nella sua forma sublimata moderna, si è meritato di per sé il proprio destino. La critica immanente – il suo modello più grandioso, relativamente all'oggetto più grandioso, è quella benjaminiana delle *Affinità elettive* – va in caccia della fragilità di creazioni canoniche all'interno del loro contenuto di verità; essa andrebbe estesa in proporzioni difficilmente anche solo preventivabili. Forse sul serio tale vincolatezza dell'ideale di classicità l'arte non l'ha mai presa; inoltre essa non ha mai preso se stessa con sufficiente rigore, e quando l'ha fatto, a maggior ragione si è fatta violenza nuocendo così a se stessa. La libertà dell'arte di fronte alla *dura necessitas* del fattuale non è compatibile con la classicità intesa come consonanza perfetta, tanto mutuata dalla costrizione dell'inevitabile quanto opponendosi ad essa in forza della propria trasparente purezza. *Summum ius summa iniuria* è una massima estetica. Quanto più incorruttibilmente l'arte, in conseguenza del classicismo, diventa realtà *sui generis*, tanto più ostinatamente essa inganna sulla soglia invalicabile che porta a quella empirica. Non è priva di ogni

fondamento la speculazione secondo la quale l'arte, nel rapporto tra ciò che pretende di essere e ciò che è, diventerebbe tanto più problematica quanto più procede con rigore, oggettività o, se si vuole, classicità: senza che tuttavia le giovi minimamente rendersi facili le cose.

1 [Si ipotizza qui un refuso. Nel testo, infatti, si trova *verwandt* (“affine”) e non *verwendet* (“utilizzato”). Oltre a una maggiore coerenza di senso, la base dell'ipotesi è una probabile simmetria con il resto del periodo, in cui si parla appunto di *verwendete Materialien*, “materiali utilizzati”].

2 E. MÖRIKE, *Sämtliche Werke* cit., p. 703 [*La ragazza abbandonata*, in id., *Liriche scelte. Poemetto*, trad. it. di T. Gnoli, Firenze 1923, p. 89].

3 Cfr. P. VALÉRY, *Œuvres* cit., vol. II, pp. 565 sg.

[Storicità dell'arte; origine e processo]

Benjamin ha criticato l'applicazione della categoria della necessità all'arte¹, e precisamente per quel che riguarda il pretesto storico-spirituale secondo cui qualunque opera d'arte sarebbe stata necessaria dal punto di vista dell'evoluzione. Effettivamente quel concetto di necessità svolge la funzione subalternamente apologetica di attestare a libri rilegati in pelle, in cui non c'è proprio nient'altro da lodare, che senza di loro non si sarebbe andati avanti.

L'altro dell'arte, inerente storicamente al concetto di essa, minaccia in ogni istante di soffocarla, così come le chiese neogotiche di New York, ma anche il centro medievale di Regensburg, erano intralci per il traffico. L'arte non è un ambito ben delimitato, ma un equilibrio momentaneo e fragile, paragonabile a quello tra Io ed Es nell'economia della psiche. Le cattive opere d'arte diventano cattive solo perché elevano obiettivamente una pretesa di arte che smentiscono soggettivamente, come la Courts-Mahler in una lettera memorabile. La critica, che dimostra ciò che di esse è cattivo, fa tuttavia di nuovo onore ad esse come opere d'arte. Questo esse lo sono e non lo sono.

Ma come alcune creazioni che non sono state prodotte come arte, o che sono state prodotte prima dell'epoca della sua autonomia, riescono attraverso la storia a diventare arte, così fa anche ciò che oggi si pone in questione in quanto arte. Ciò peraltro non perché esso costituisca il famigerato gradino preliminare di una linea di sviluppo, né perché sia buono per qualcosa che nasce da ciò. Piuttosto, ad esempio nel surrealismo, che non è diventato come voleva una forza politica, si presentano qualità specificamente estetiche rinnegate da un *habitus* ostile all'arte; la parabola evolutiva di surrealisti di rilievo come Masson vi corrisponde. Allo stesso modo, però, quel che una volta è stato arte può smettere di esserlo. La disponibilità dell'arte tradizionale alla propria depravazione ha forza retroattiva. Innumerevoli dipinti e sculture

sono stati trasformati nel loro contenuto in arte applicata per mano dei loro discendenti. Chi dipingesse nel 1970 in modo cubista, produrrebbe manifesti buoni per la pubblicità, e gli originali non sono immuni dalla svendita.

La tradizione potrebbe essere salvata solo con il distacco dalla signoria dell'interiorità. Grandi opere d'arte del passato non sono mai state assorbite nell'interiorità; il più delle volte l'hanno fatta saltare mediante l'alienazione. Propriamente ogni opera d'arte, in quanto qualcosa che si manifesta esteriormente, è anche critica dell'interiorità, ed è dunque contraria a quell'ideologia che equipara la tradizione all'asilo dei ricordi soggettivi.

L'esplicazione dell'arte a partire dalla sua origine è dubbia su tutta la scala, dalla rozza trattazione biografica, passando per la ricerca delle influenze propria della storia dello spirito, fino alla sublimazione ontologica del concetto di origine. Tuttavia l'origine non è neppure radicalmente esterna alla cosa oggettiva. Il fatto che le opere siano artefatti è una loro implicazione. In ciascuna di loro le configurazioni parlano a ciò da cui essa è provenuta. In ognuna, ciò per cui essa è uguale alla propria provenienza si distacca da ciò che essa è diventata. Questa antiteticità è essenziale al suo contenuto. La sua dinamica immanente cristallizza quella all'esterno, precisamente in virtù del carattere aporetico di tale dinamica. Quando le opere d'arte, a prescindere dal talento individuale e contro di esso, sono incapaci di conseguire la propria unità monadologica, obbediscono alla pressione storica reale. Questa diventa al loro interno la forza che le sconvolge. Per questo, non da ultimo, un'opera d'arte viene percepita adeguatamente solo come processo. Se però la singola opera è un campo di forze, la configurazione dinamica dei propri momenti, non lo è di meno l'arte nel suo insieme. Perciò questa può essere determinata solo nei suoi momenti, dunque mediatamente, non d'un sol colpo. Ciò per cui le opere d'arte sono in contrasto con quel che non è arte, è uno di tali momenti; la loro posizione nei confronti dell'obiettività cambia.

La tendenza storica penetra profondamente nei criteri estetici. Tanto che è essa a decidere se qualcuno è manierista o meno. Saint-Saëns ha accusato Debussy di esserlo. Spesso il nuovo si manifesta

come maniera; e solo la conoscenza della tendenza permette di appurare se è qualcosa di piú. Ma neanche la tendenza è arbitro. In essa si mescolano giusta e falsa coscienza sociale: la tendenza stessa è soggetta a critica. Il processo tra tendenza e maniera, allora, non è neanche concluso e ha bisogno di un'instancabile revisione; come la maniera è obiezione alla tendenza, così quest'ultima smaschera quanto della maniera è contingente, non vincolante, come ciò che bolla come merci le creazioni.

Proust, e dopo di lui Kahnweiler, hanno sostenuto che la pittura avrebbe cambiato il modo di vedere e, con ciò, gli oggetti. Per quanto autentica sia l'esperienza resa così nota, essa è forse formulata troppo idealisticamente. Non si potrebbe del tutto escludere l'ipotesi del contrario: che gli oggetti cambino in sé, storicamente, che il *sensorium* vi si adatti e che poi la pittura trovi le relative chiavi. Il cubismo potrebbe essere interpretato come modo di reazione a un livello di razionalizzazione del mondo sociale che ha programmaticamente geometrizzato l'essenza di quest'ultimo; come tentativo di recuperare all'esperienza un tale stadio contrario all'esperienza, come si era sforzato di fare l'impressionismo al precedente livello di industrializzazione, non ancora del tutto pianificato. Rispetto all'impressionismo, la novità qualitativa del cubismo sarebbe che, mentre quello ha tentato di ridestare e salvare la vita che si irrigidisce nel mondo delle merci sfruttando la dinamica propria di quest'ultimo, il cubismo non ha piú creduto in possibilità di questo tipo e ha accettato la geometrizzazione eteronoma del mondo come nuova legge di esso, ha accettato l'ordine per garantire così obiettività all'esperienza estetica. Storicamente il cubismo ha anticipato qualcosa di reale, le fotografie aeree di città bombardate nella Seconda guerra. Per suo tramite l'arte per la prima volta ha dato conto del fatto che la vita non vive. Ciò non è avvenuto in esso senza ideologia: esso ha messo l'ordine razionalizzato al posto di ciò che è divenuto in modo inespriabile, e in tal modo l'ha attestato. Ciò forse ha spinto Picasso e Braque necessariamente al di là del cubismo, benché le loro opere successive non siano però state superiori ad esso.

La posizione delle opere d'arte nei confronti della storia varia a sua volta storicamente. In un'intervista, Lukács ha dichiarato a proposito della piú recente letteratura, soprattutto di Beckett:

“Aspetti appena dieci, quindici anni, cosa se ne dirà”. Con ciò egli ha assunto il punto di vista di un paterno uomo d'affari che guardando lontano vorrebbe smorzare l'entusiasmo del figlio; implicitamente servendosi del criterio di ciò che è duraturo, alla fine servendosi per l'arte delle categorie di possesso. Eppure le opere d'arte non sono indifferenti nei confronti del dubbio giudizio della storia. Talvolta la qualità si è potuta imporre storicamente proprio contro prodotti che seguono solo la corrente dello spirito del tempo. Raramente le opere che hanno acquisito grande fama non l'hanno affatto meritata. Ma questo aprirsi a una fama legittima ha coinciso con la spiegazione adeguata delle opere, secondo la loro legge interna, per mezzo di interpretazione, commento, critica. Non è dovuto immediatamente alla *communis opinio*, meno che mai a quella pilotata dall'industria culturale, un giudizio pubblico la cui relazione con la cosa oggettiva è discutibile. Che il giudizio di un giornalista ostile agli intellettuali o di un musicologo di vecchio stampo dopo quindici anni debba essere più vincolante di ciò che la comprensione percepisce nell'opera che si manifesta lí per lí, è una vergognosa superstizione.

La vita postuma delle opere, la loro ricezione in quanto aspetto della loro propria storia, si svolge tra il non-farsi-comprendere e il voler-essere-comprese; questa tensione è il clima dell'arte.

Vari primi prodotti della nuova musica, dello Schönberg intermedio e di Webern, hanno il carattere del non tangibile, restii all'ascoltatore in virtù della propria obiettivazione che diventa vita propria; a tali creazioni fa quasi già torto l'appercezione della loro priorità.

¹ Cfr. W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* cit., pp. 38 sg. [*Il dramma barocco tedesco* cit., pp. 27 sgg.].

[Intero e parti; l'idea improvvisa; dialettica di costruzione ed espressione; la ragione nelle opere d'arte]

La costruzione filosofica del primato univoco dell'intero sulla parte è estranea all'arte tanto quanto è insostenibile sul piano critico-conoscitivo. In nessun modo in opere di rilievo i dettagli scompaiono nella totalità senza lasciar tracce. È vero che l'autonomizzazione dei dettagli, nel momento in cui essa, indifferente alla connessione, degrada quest'ultima a schema di sussunzione, è accompagnata dalla regressione nel preartistico. Ma dallo schematico le opere d'arte si distinguono produttivamente solo grazie a un momento di autonomia dei loro dettagli; ogni opera autentica è la risultante di forze centripete e centrifughe. Chi in musica va a caccia con l'orecchio di bei passaggi, è un dilettante; ma chi non riesce a cogliere bei passaggi, la compattezza di invenzione e fattura che varia in una creazione, è sordo. La differenziazione all'interno di un intero in base a ciò che è intenso e ciò che è secondario è stata, fino ai recenti sviluppi, un mezzo artistico; la negazione dell'intero attraverso un intero parziale è stata a sua volta richiesta dall'intero. Lo scomparire oggi di questa possibilità non è solamente il trionfo di un configurare che vorrebbe essere in ogni istante ugualmente vicino al centro senza affievolirsi; si rivela in ciò anche il potenziale esiziale del contrarsi dei mezzi di articolazione. L'arte non può venire radicalmente separata dall'esser-toccati, dall'attimo dell'incantamento in quanto attimo dell'elevazione: altrimenti essa si perderebbe in qualcosa di indifferente. Tale momento, benché funzione dell'intero, è però essenzialmente particolare: l'intero non si presenta mai all'esperienza estetica in quella immediatezza senza la quale tale esperienza non si costituisce affatto. L'ascesi estetica nei confronti del dettaglio e del modo atomistico di comportarsi da parte di chi

recepisce l'opera, ha anche un che di fallimentare, minaccia di sottrarre all'arte stessa uno dei suoi fermenti.

Il fatto che i dettagli autonomi siano essenziali per l'intero viene confermato dalla repellenza dei dettagli esteticamente concreti, che portano la traccia di ciò che, prescritto dall'alto secondo un piano, è in verità non-autonomo. Quando Schiller, nell'*Accampamento di Wallenstein*, fa rimare *Potz Blitz*¹ con *Gustel von Blasewitz*², schiaccia con l'astrattezza lo sbiaditissimo classicismo; questo aspetto condanna opere come il *Wallenstein* all'insopportabilità.

Attualmente i dettagli nelle opere tendono a scomparire nell'intero attraverso l'integrazione: non sotto la pressione della pianificazione, ma perché sono loro stessi a essere attratti verso la propria scomparsa. Ai dettagli dà impronta, significato, distinguendoli dall'indifferente, ciò in cui essi vogliono andare al di là di se stessi, ossia la condizione, ad essi immanente, della propria sintesi. A consentirne l'integrazione è la pulsione di morte dei dettagli. Quel che hanno di dissociativo e la loro disponibilità a unificarsi, costituendo il loro potenziale dinamico, non sono contrapposti in maniera radicale l'uno all'altra. Qui come là il dettaglio si relativizza come qualcosa di meramente posto e perciò di insufficiente. La disintegrazione dimora nell'intimo dell'integrazione e appare attraverso quest'ultima. L'intero però, quanto più assorbe di dettagli, tanto più diventa a sua volta, per così dire, un dettaglio, un momento tra altri, un particolare. Il desiderio di scomparire che hanno i dettagli si trasferisce all'intero. E precisamente proprio perché esso cancella i dettagli. Quando questi sono davvero svaniti nell'intero, quando l'intero diventa esteticamente un particolare, allora la sua razionalità perde la propria razionalità, che non era altro che il rapporto dei particolari con l'intero, con lo scopo che li ha destinati a diventare mezzi. Se la sintesi non è più una sintesi di qualcosa, diventa priva di valore. La vacuità della creazione tecnicamente integrale è sintomo della disintegrazione di essa per indifferenza tautologica. Nell'opacità di ciò che è del tutto privo di idee improvvise, di ciò che funziona pur non avendo funzioni, tale momento di opacità si capovolge in quella sciagura che l'arte ha sempre portato in sé come propria eredità mimetica. Lo si può illustrare facendo riferimento alla categoria di idea improvvisa in musica. Schönberg, Berg, persino Webern, non vi hanno rinunciato;

Krenek e Steuermann l'hanno criticata. Propriamente il costruttivismo non concede più spazio all'idea improvvisa, qualcosa di arbitrario privo di pianificazione. Le idee improvvisate di Schönberg che, come egli ha confermato, erano anche alla base dei suoi lavori dodecafonici, sono dovute solo ai limiti entro i quali è rimasto il suo procedimento di costruzione e che è stato possibile rinfacciargli come incoerenti. Se tuttavia il momento dell'idea improvvisa viene interamente cancellato; se le forme intere nemmeno possono più venire d'improvviso in mente ai compositori e devono essere predestinate attraverso il materiale, il risultato perderà il proprio interesse obiettivo e diventerà muto. La richiesta di contro plausibile di riabilitare l'idea improvvisa resta però un po' impotente: è difficile riuscire a postulare e programmare nell'arte la forza opposta a quanto è programmato. Composizioni che, per sazietà dell'astrattezza di quanto è integrale, vanno in cerca di idee improvvisate, di plastiche configurazioni parziali, di caratterizzazioni, si espongono all'accusa di retrospettività; come se in esse la riflessione estetica seconda avesse semplicemente sorvolato, con decisione soggettiva, sulle costrizioni della razionalizzazione per paura della loro fatalità. La situazione ossessivamente variata da Kafka, secondo cui comunque si faccia si sbaglia, è diventata quella dell'arte stessa. Un'arte che bandisca rigorosamente l'idea improvvisa è condannata all'indifferenza; se viene rievocata, l'idea improvvisa si sbiadisce e diventa un'ombra, quasi una finzione. Già in opere autentiche di Schönberg come il *Pierrot lunaire* le idee improvvisate erano artisticamente non autentiche, fratte, contratte in una sorta di minimo d'esistenza. La questione del peso dei dettagli nelle opere d'arte nuove è però così rilevante perché, non meno che nella loro totalità, sublimazione della società organizzata, quest'ultima si incarna anche nei dettagli: essa è il sostrato che la forma estetica sublima. La stessa cosa che succede nella società, ove i singoli, ampiamente contrapposti ad essa per i propri interessi, non sono solo *faits sociaux* ma sono la società stessa, ne sono riprodotti e la riproducono affermandosi pertanto anche contro di essa, succede con i particolari nelle opere d'arte. L'arte è la manifestazione della dialettica sociale di universale e individuale attraverso lo spirito soggettivo. Essa guarda al di là di tale dialettica nella misura in cui non solo la compie, ma la riflette attraverso la forma. Figurativamente la sua particolarizzazione risarcisce il torto perpetuo arrecato dalla società ai singoli. Tale risarcimento però le

è impedito dal fatto di non riuscire sostanzialmente a far niente che non sia stata capace di desumere, come possibilità concreta, dalla società in cui essa si colloca. La società attuale è assolutamente lontana dal mutamento di struttura che potrebbe rendere giustizia agli individui e con ciò probabilmente sciogliere l'incantesimo dell'individuazione.

Sul tema: dialettica di costruzione ed espressione. Il fatto che questi due momenti trapassino l'uno nell'altro ha come conseguenza una parola d'ordine della nuova arte; le creazioni di quest'ultima non devono più andare in cerca di un termine medio tra i due, ma devono andare in quegli estremi per cercare in loro, attraverso di loro, qualcosa di equivalente a quel che per la vecchia estetica si chiamava sintesi. Ciò contribuisce non poco alla determinazione qualitativa della modernità. Al posto della pluralità di possibilità, che è esistita fino alla soglia della nuova arte e che è straordinariamente cresciuta durante il XIX secolo, è subentrata la polarizzazione. In quella artistica si palesa ciò di cui ci sarebbe bisogno socialmente³. Dove l'organizzazione sarebbe necessaria, nel plasmare le condizioni di vita materiali e le relazioni umane che poggiano su di esse, ce n'è troppo poca, troppo è lasciato a un ambito privato miseramente anarchico. L'arte ha abbastanza spazio per sviluppare modelli di una pianificazione che non sarebbe tollerata dai rapporti sociali di produzione. D'altro canto l'irrazionale amministrazione del mondo è cresciuta al punto da liquidare l'esistenza sempre precaria del particolare. Dove esso ancora c'è, viene riqualificato in ideologia complementare del dominio totale dell'universale. L'interesse individuale che vi si rifiuta converge con quello universale della razionalità realizzata. Quest'ultima sarebbe effettivamente tale solo qualora non opprimesse più l'individuato, dal cui dispiegarsi la razionalità trae il proprio diritto alla vita. L'emancipazione dell'individuale riuscirebbe però unicamente nella misura in cui cogliesse l'universale da cui dipendono tutti gli individui. Anche socialmente si potrebbe creare un ordinamento ragionevole di ciò che è pubblico solo se all'altro estremo, nella coscienza individuale, si affermasse la resistenza all'organizzazione tanto sovradimensionata quanto insufficiente. Benché la sfera individuale sia in un certo senso più arretrata di quella organizzata, l'organizzazione in verità dovrebbe comunque esistere in funzione degli individui. L'irrazionalità

dell'organizzazione lascia quella sfera ancora in una certa misura libera. La sua arretratezza diventa il rifugio di ciò che sarebbe più avanti del progresso legato al dominio. Tale dinamica dell'inattuale dà esteticamente alla tabuizzata espressione il diritto di una resistenza che colpisce l'intero dove esso è non-vero. La separazione di pubblico e privato, malgrado la sua insostanzialità ideologica, è da parte sua anche nell'arte qualcosa di dato, di modo che non potrebbe cambiarla niente che fosse privo di collegamenti con la sua datità. Ciò che nella realtà sociale sarebbe un'impotente consolazione, esteticamente ha possibilità assai più concrete, suppletive.

Le opere d'arte non possono evitare di protrarre in sé, in virtù del proprio momento di unità che organizza l'intero, la ragione che domina la natura. Ma a causa della loro rinuncia al dominio reale, questo principio si ripresenta in un modo che, in sé metaforico, difficilmente lo si può definire se non metaforicamente: umbratile o mascherato. La ragione nelle opere d'arte è ragione come modo di atteggiarsi: esse sintetizzano alla pari della ragione, ma non con concetti, giudizio e deduzione – nell'arte queste forme sono, dove si presentano, solo mezzi subordinati –, bensì attraverso ciò che accade nelle opere d'arte. La loro funzione sintetica è immanente, è l'unità di loro stesse, non già riferimento immediato a qualcosa di esterno, sia pure dato e determinato; essa è riferita al materiale disperso, privo di concetti, quasi frammentario, che le opere d'arte devono maneggiare nel proprio spazio interno. Attraverso questa ricezione e, insieme, modificazione della ragione sintetizzante, le opere d'arte danno corso per quel che le riguarda alla dialettica dell'illuminismo. Anche nella sua forma esteticamente neutralizzata tale ragione ha però qualcosa della dinamica che un tempo, all'estremo, le era insita. Benché staccata da quest'ultima, l'identità del principio di ragione provoca all'esterno e all'interno uno sviluppo simile a quello esteriore: prive di finestre, le opere d'arte sono partecipi della civilizzazione. Ciò per cui le opere d'arte si distinguono da quel che non è coeso, è conforme alle prestazioni della ragione in quanto principio di realtà. Nelle opere d'arte è attivo tanto questo principio di realtà quanto il suo antagonista. La correzione che l'arte apporta al principio della ragione autoconservantesi non si contrappone semplicemente a quest'ultima, ma della correzione apportata alla ragione diventa

rappresentante quella immanente delle stesse opere d'arte. Se da un lato l'unità delle opere d'arte deriva dalla violenza che la ragione fa alle cose, dall'altro essa genera nelle opere d'arte la conciliazione dei loro momenti.

È difficile contestare che Mozart costituisca il prototipo dell'equilibrio tra la forma e ciò che è formato inteso come qualcosa di fuggevole, di centrifugo. Questo equilibrio, però, in lui è così autentico solo perché le cellule di temi e motivi della sua musica, le monadi di cui essa si compone, per quanto anche concepite sotto l'aspetto del contrasto, della differenza precisa, vogliono separarsi, anche quando le lega il battere della mano. Quel che in Mozart è privo di violenza deriva dal fatto che egli, anche nell'equilibrio, non fa svanire il qualitativo esser-così dei dettagli, e ciò che a ragione può esser detto il suo genio della forma non è la maestria, nel suo caso ovvia, nel trattare le forme, ma la sua capacità di impiegarle senza il momento del dominio, di collegare per loro tramite per così dire lascamente ciò che non è coeso. La sua forma è la proporzione di ciò che tende a separarsi, non il suo inquadramento. Nella maniera più perfetta ciò emerge nelle grandi forme dei drammi musicali, ad esempio nel finale del secondo atto del *Figaro*, la cui forma non è una forma composta, non è una sintesi – essa non ha bisogno di riferirsi, come nella musica strumentale, a schemi giustificati dalla sintesi di ciò che rientra sotto di loro –, ma pura configurazione di parti aggiunte, il cui carattere di volta in volta viene ricavato dalla mutevole situazione drammaturgica. Tali lavori, non meno di diversi dei suoi più audaci movimenti strumentali, ad esempio in alcuni concerti per violino, inclinano tanto profondamente, anche se non molto visibilmente, alla disintegrazione quanto gli ultimi quartetti di Beethoven. La sua classicità è immune dall'accusa di classicismo solo perché si situa sull'orlo di una disintegrazione che poi viene superata dall'opera tarda di Beethoven, in questo tanto più dovuta alla sintesi soggettiva, nella critica proprio di ciò. La disintegrazione è la verità dell'arte integrale.

Ciò per cui Mozart, al quale può richiamarsi in maniera all'apparenza assai plausibile l'estetica armonicistica, si sottrae alle norme di quest'ultima, è qualcosa di a sua volta, secondo il modo corrente di parlare, formale: la sua capacità di unire l'incompatibile,

tenendo conto di ciò che i caratteri musicali divergenti comportano come proprio presupposto, senza liquefarsi in un *continuum* sovrainposto. Sotto questo aspetto Mozart è, tra i compositori del classicismo viennese, quello che si allontana maggiormente dall'ideale di classicità stabilito, raggiungendone peraltro in tal modo uno di ordine superiore – si potrebbe dire, raggiungendo l'autenticità. Questo momento è quello per cui anche nella musica, malgrado la sua non-oggettualità, è praticabile la distinzione tra formalismo come gioco vuoto e ciò per cui non c'è a disposizione un termine migliore di quello famigerato di profondità.

La legge formale di un'opera d'arte è che tutti i suoi momenti, e la sua unità, debbano essere organizzati in conformità al loro proprio modo specifico di essere costituiti.

Che le opere d'arte non siano l'unità di un molteplice, ma l'unità dell'uno e dei molti, fa sì che esse non coincidano con ciò che si manifesta.

L'unità è apparenza, così come l'apparenza delle opere d'arte è costituita dalla loro unità.

Il carattere monadologico delle opere d'arte si è formato non senza colpa dell'insostanzialità monadologica della società, ma solo grazie ad esso le opere d'arte conseguono quella obiettività che trascende il solipsismo.

1 [Esclamazione traducibile con “accidenti!”].

2 [Personaggio femminile del *Wallenstein*].

3 Cfr. TH. W. ADORNO, *Individuum und Organisation*.

Einleitungsvortrag zum Darmstädter Gespräch 1953, in *Individuum und Organisation*, a cura di F. Neumark, Darmstadt 1954, pp. 21 sgg.

[Nominalismo dell'arte; forme, generi, stile; universale e particolare]

L'arte non ha leggi universali, di certo però in ognuna delle sue fasi vigono divieti obiettivamente vincolanti. Questi si irradiano dalle opere canoniche. L'esistenza di esse intima subito che cosa da lí in avanti non sarà piú possibile.

Finché le forme erano già date in una qualche immediatezza, le creazioni potevano concretizzarsi in esse; la loro concrezione si potrebbe chiamare, secondo la terminologia di Hegel, sostanzialità delle forme. Quanto piú quest'ultima, legittimamente sul piano della critica, è stata svuotata nel corso di un movimento nel suo insieme nominalistico, tanto piú essa, in quanto comunque esistente, è diventata una zavorra per le creazioni concrete. Ciò che un tempo era forza produttiva obiettivata si è trasformato in rapporti di produzione estetici entrando in collisione con le forze produttive. Ciò attraverso cui le opere d'arte tentano di diventare tali, ossia le forme, ha bisogno a sua volta di una produzione autonoma. Questo costituisce per loro un'immediata minaccia: la concentrazione sulle forme come mezzi di obiettività estetica le allontana da ciò che va obiettivato. Perciò di recente la concezione della possibilità delle opere, dei modelli, soppianta in misura tanto elevata le opere. Nella sostituzione dei fini con i mezzi si esprime sia qualcosa che riguarda la società nel suo complesso sia la crisi delle opere. L'indispensabile riflessione si muove verso la soppressione di ciò che è oggetto di riflessione. Sussiste complicità tra la riflessione, laddove essa non rifletta un'altra volta se stessa, e la forma meramente posta, indifferente nei confronti di quel che è formato. Da soli i piú coerenti principî formali non servono a nulla se mancano le opere autentiche in funzione delle quali essi sono comunque stati cercati; in questa semplice antinomia si è acuito oggi il nominalismo dell'arte.

Finché i generi erano dati in anticipo, il nuovo prosperava nei

generi. In misura crescente il nuovo si sposta sui generi stessi, poiché c'è mancanza di essi. Artisti di rilievo rispondono alla situazione nominalistica meno con nuove opere che con modelli di possibilità di esse, con tipi; anche ciò mina la categoria tradizionale di opera d'arte.

La problematicità dello stile diventa flagrante in un ambito estremamente stilizzato dell'arte della recente modernità passata, come il *Pelléas* di Debussy. Senza alcuna concessione, con esemplare purezza, il dramma lirico segue il proprio *principium stilisationis*. Le discordanze che ne risultano non sono affatto colpa di quella fiacchezza biasimata da chi non è più capace di dare compimento al principio di stilizzazione. Evidente e notissima è la monotonia. Il rigore dei rifiuti impedisce, in quanto meschina e banale, la formazione di contrasti, o la riduce ad accenno. Ciò danneggia l'articolazione, la disposizione delle forme mediante interi parziali, di cui avrebbe quanto mai bisogno una creazione il cui criterio supremo è l'unità formale; qui si stilizza trascurando il fatto che l'unità stilistica può essere solo unità di un molteplice. Il continuo salmodiare soprattutto della parte del canto esige ciò che la vecchia terminologia musicale designava con il termine commiato: riscatto, compimento, estinzione. Il sacrificarlo al sentimento di qualcosa di passato e di ricordato infinitamente lontano genera una frattura nella cosa oggettiva, come se non si fosse mantenuto quel che si è promesso. Il gusto, in quanto totalità, si oppone al modo drammatico di atteggiarsi da parte della musica, benché invece l'opera non voglia rinunciare alla scena. La perfezione di essa diventa impoverimento anche dei mezzi tecnici, la frase incessantemente omofona diventa misera, diventa grigiore un'orchestra che al tempo stesso insiste su valori timbrici. Tali difficoltà della stilizzazione rinviando a quelle nel rapporto tra arte e cultura. È insufficiente lo schema classificatorio che sussume l'arte, come branca, alla cultura. Il *Pelléas* è inoppugnabilmente cultura, è privo del desiderio di rifiutarla. Ciò concorda con la chiusura mutisticamente mitica dell'argomento, e proprio per questo si lascia sfuggire ciò di cui l'argomento va in cerca a tastoni. Le opere d'arte hanno bisogno di trascendere la cultura per soddisfare quest'ultima; una forte motivazione della modernità radicale.

Un po' di luce sulla dialettica di universale e particolare la getta

un'osservazione di Gehlen. Seguendo Konrad Lorenz, egli interpreta le forme specificamente estetiche, quella del bello naturale e poi anche l'ornamento, come "qualità dei dispositivi di scatto" che dovrebbero servire all'esonero degli uomini sovrastimolati dagli stimoli. Secondo Lorenz la proprietà generale di tutti i dispositivi di scatto sarebbe la loro improbabilità, unita alla semplicità. Gehlen estende ciò all'arte, ipotizzando «che la nostra gioia per i suoni puri ("toni dello spettro") e i loro accordi a toni interni [...] è sul piano acustico una precisa analogia dell'effetto "improbabile" dei dispositivi di scatto»¹. «L'immaginazione degli artisti è inesauribile nello "stilizzare" forme naturali, vale a dire nel cavar fuori in maniera ottimale, tramite simmetrizzazione e semplificazione, l'improbabilità delle qualità generali dei dispositivi di scatto»². Se tale semplificazione costituisce ciò che può specificamente chiamarsi forma, il momento astrattivo in essa, grazie all'accoppiamento con l'improbabile, diventa al tempo stesso il contrario dell'universalità, quello della particolarizzazione. Nell'idea del particolare nella quale l'arte è immersa – elementarmente, il racconto che vorrebbe fungere da resoconto di un accadimento particolare non di tutti i giorni – è contenuta la stessa improbabilità che spetta a ciò che è apparentemente universale, alle forme geometricamente pure dell'ornamento e della stilizzazione. L'improbabile, secolarizzazione estetica del Mana, sarebbe l'universale e il particolare in una sola cosa, regolarità estetica volta, in quanto improbabile, contro la mera esistenza; lo spirito non sarebbe solo la controparte della particolarizzazione ma, grazie all'improbabile, condizione di essa. In tutta l'arte lo spirito è stato ciò che solo tardi la riflessione estetica ha dimostrato che è, concrezione, non spirito astratto.

¹ A. GEHLEN, *Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens*, in *Studien zur Anthropologie und Soziologie*, Neuwied-Berlin 1963, p. 70 [Su alcune categorie del comportamento liberato, in particolare di quello estetico, trad. it. in G. Carchia e R. Salizzoni (a cura di), *Estetica e antropologia. Arte e comunicazione dei primitivi*, Torino 1980, p. 141].

² *Ibid.*, p. 69 [trad. it. cit., pp. 139 sg.].

***[Implicazioni del carattere
incipite dell'arte;
persistenza dell'aura; alterità e
utopia; fecondità della
riflessione; arte buona e arte
cattiva; il kitsch; la moda e
l'arte; il gioco; arte, prassi,
società; la
fine dell'arte; sulla poesia
ermetica; realismo, dialettica
negativa
estetica, primato dell'oggetto]***

Il destino sociale dell'arte non viene meramente addossato ad essa dall'esterno, ma è anche il dispiegarsi del suo concetto.

Nei confronti del proprio carattere incipite l'arte non è indifferente. La propria pura immanenza diventa per essa un'immanente zavorra. L'autarchia è da essa pretesa e la minaccia di sterilità. Wedekind l'ha notato contro Maeterlinck e ha preso in giro gli artisti d'arte; Wagner ha reso tematica questa controversia nei *Maestri cantori*; nell'atteggiamento di Brecht era evidente il medesimo motivo, con risonanze anti-intellettualistiche. È facile che la fuoriuscita dall'ambito dell'immanenza diventi demagogia nel nome del popolo; ciò di cui si prende gioco l'artista d'arte ammicca alla barbarie. Tuttavia l'arte, in funzione della propria autoconservazione, anela disperatamente a fuoriuscire dal proprio

ambito. Infatti essa è sociale non solo per il suo moto proprio, in quanto per così dire opposizione a priori alla società eteronoma. Quest'ultima penetra sempre nell'arte anche per quel che riguarda la propria concreta configurazione. La domanda su ciò che è possibile di volta in volta, su approcci formali solidi, viene indicata dalla situazione sociale. Nella misura in cui l'arte si costituisce attraverso l'esperienza soggettiva, il contenuto sociale penetra al suo interno in maniera essenziale; non però alla lettera, ma modificato, mascherato, confuso. In questo, non in qualcosa di psicologico, consiste la vera affinità delle opere d'arte con il sogno.

La cultura è spazzatura, e l'arte uno dei suoi settori, pur essendo seria in quanto manifestazione della verità. Questo c'è nel carattere ancipite del feticismo.

L'arte è stregata in quanto il criterio dominante del suo essere-per-altro è apparenza, è il rapporto di scambio introdotto come misura di tutte le cose, mentre l'altro, l'in-sé della cosa oggettiva, diventa ideologia appena pone se stesso. È ripugnante l'alternativa tra *What do I get out of it?* e "Essere tedeschi significa fare una cosa per se stessa"¹. La non-verità del per-altro è diventata palese nel fatto che le cose, che si presume siano fatte per gli uomini, ingannano questi ultimi in maniera ben più fondamentale; la tesi dell'essere-in-sé si fonde con il narcisismo elitario mettendosi così del pari al servizio di ciò che è cattivo.

Poiché le opere d'arte registrano e obiettivano strati d'esperienza che sono sí alla base del rapporto con la realtà, ma sono sempre celati al suo interno quasi cosalmente, l'esperienza estetica è valida come esperienza sia sociale sia metafisica.

La distanza dell'ambito estetico dagli scopi pratici si manifesta infraestheticamente come lontananza degli oggetti estetici dal soggetto che osserva; come le opere d'arte non intervengono, così esso non può intervenire in quelle, essendo la distanza la prima condizione della vicinanza al contenuto delle opere. Nel concetto kantiano di mancanza di interesse, che richiede al comportamento estetico di non allungare le mani sull'oggetto, di non divorarlo, ciò viene registrato. La definizione benjaminiana di aura² ha colto questo momento infraestetico, ma l'ha attribuito a uno stadio passato dichiarandolo non valido per quello attuale della

riproducibilità tecnica. In tal modo, con una identificazione con l'aggressore, egli ha fatto propria troppo precipitosamente la tendenza storica che richiama l'arte nell'ambito empirico degli scopi. La lontananza, come fenomeno, è ciò che nelle opere d'arte trascende la loro mera esistenza; la loro assoluta vicinanza sarebbe la loro assoluta integrazione.

Non è vero che l'arte degradata, umiliata e dirigisticamente amministrata sia, di contro a quella autentica, senza aura: la contrapposizione delle sfere antagonistiche deve essere continuamente pensata come mediazione dell'una attraverso l'altra. Nella situazione attuale, a onorare il momento auratico sono le opere che vi rinunciano; la deleteria conservazione di esso – la sua mobilitazione per concatenazioni di effetti nel nome dell'intonazione emotiva – si colloca nella sfera del divertimento. L'arte di intrattenimento falsifica entrambe le cose: lo strato fattuale dell'estetico, privato della propria mediazione, diventa in essa mera fattualità, informazione e *reportage*; il momento auratico, strappato dalla connessione della creazione, viene coltivato come tale e reso consumabile. Ogni primo piano in un film commerciale mette in ridicolo l'aura in quanto sfrutta, predisponendola, la vicinanza predisposta di ciò che è lontano, scissa dalla configurazione della creazione. L'aura viene inghiottita come i singoli stimoli sensoriali, come se fosse la salsa unitaria che l'industria culturale versa su di essi e sui loro prodotti tutti insieme.

Il detto di Stendhal della *promesse du bonheur* significa che l'arte è debitrice all'esistenza, in quanto accentua quel che in essa preannuncia l'utopia. Ciò però accade sempre di meno, l'esistenza è sempre più uguale solo a se stessa. L'arte perciò può essere sempre meno uguale ad essa. Poiché tutta la felicità per e in ciò che è vigente è surrogato ed è falsa, essa deve rompere la promessa per restarle fedele. Ma la coscienza degli uomini, del tutto quella delle masse, tagliate fuori dalla coscienza di tale dialettica a causa del privilegio dell'istruzione nella società antagonistica, tien fermo alla promessa di felicità, con ragione, ma nella sua forma immediata, materiale. A ciò si collega l'industria culturale. Essa pianifica il bisogno di felicità e lo sfrutta. L'industria culturale ha il proprio momento di verità nel suo soddisfare un bisogno sostanziale, che proviene dal rifiuto socialmente crescente; ma per il suo modo di

esaudire, diventa assoluta non-verità.

Nel pieno dell'utilità dominante l'arte ha dapprima realmente qualcosa di utopico essendo l'altro, ciò che è esente dal meccanismo del processo di produzione e riproduzione della società, ciò che non è sottoposto al principio di realtà: è il sentimento che si ha quando il carro di Tespi, come nella *Sposa venduta*, entra nel villaggio. Ma già stare a guardare i funamboli costa qualcosa. L'altro viene inghiottito dal sempre-uguale e tuttavia vi si conserva come apparenza: questa è tale anche in senso materialistico. Tutti i suoi momenti, anche lo spirito, l'arte deve distillarli dall'uniformità e deve tutti trasformarli. Per la sua pura differenza dall'uniformità essa è a priori la critica di essa, anche quando si sottomette, e tuttavia si muove presupponendo ciò che è criticato. Ciascuna opera d'arte deve inconsapevolmente chiedersi se e come essa sia possibile in quanto utopia: sempre solo attraverso la costellazione dei propri elementi. Essa non è trascendente per la mera e astratta differenza dall'uniformità, ma perché recepisce l'uniformità, la scompone e la ricompone; ciò che viene chiamato creare estetico è tale composizione. Il contenuto di verità delle opere d'arte va giudicato in base a quanto esse sono capaci di configurare il diverso a partire dal sempre-uguale.

Dello spirito nell'opera d'arte e nella riflessione su di essa si sospetta perché può intaccare il carattere di merce dell'opera e mettere in pericolo la sua sfruttabilità sul mercato; l'inconscio collettivo è estremamente sensibile a ciò. Peraltro il diffuso stato emotivo dovrebbe essere nutrito dal profondo dubbio sulla cultura ufficiale, sui suoi beni e sull'assicurazione propagandistica secondo cui si parteciperebbe di tali beni mediante il godimento. Ma con quanta maggior precisione l'ambivalente interiorità sa di venire ingannata dalla cultura ufficiale su ciò la cui promessa costituisce l'umiliazione della stessa cultura ufficiale, con tanta maggior tenacia essa si aggrappa ideologicamente a qualcosa che presumibilmente non è affatto presente in tal modo neppure nell'esperienza di massa dell'arte. Tutto ciò viene tinto dagli avanzi di una saggezza da filosofia della vita, secondo cui la coscienza ucciderebbe.

Il costume borghese, che si abbarbica con vile cinismo a ciò che

finalmente si è intuito essere falso e non-vero, si comporta con l'arte secondo questo schema: ciò che mi piace può essere cattivo, un imbroglio, e fabbricato per abbindolare, però non voglio che me lo si ricordi, né voglio affaticarmi e arrabbiarmi anche nel tempo libero. Il momento dell'apparenza nell'arte si sviluppa storicamente verso tale ostinazione soggettiva, che nell'epoca dell'industria culturale incorpora l'arte come sogno sintetico nella realtà empirica ed elimina sia la riflessione sull'arte sia quella immanente ad essa. Alle spalle di ciò sta in definitiva il fatto che la sopravvivenza della società vigente è incompatibile con la coscienza che questa ha di se stessa, e ogni traccia di una tale coscienza viene nell'arte punita. Anche sotto questo aspetto, l'ideologia, la falsa coscienza, è socialmente necessaria. A tal riguardo, persino nella riflessione dell'osservatore l'opera d'arte autentica guadagna invece di perdere. Se si prendesse in parola il consumatore d'arte, bisognerebbe dimostrargli che dall'opera egli ricaverebbe di più con una conoscenza di essa che sia piena, non paga della prima impressione sensibile, come con tanta facilità gli scappa detto. L'esperienza dell'arte, quando di questa si ha una solida conoscenza, diventa incomparabilmente più ricca. Ciò che nell'opera è conosciuto intellettivamente si riverbera sulla percezione sensibile di essa. Tale riflessione soggettiva è legittimata dal suo compiere di nuovo, per così dire, il processo immanente di riflessione che ha luogo obiettivamente nell'oggetto estetico e di cui non è affatto necessario che l'artista sia stato consapevole.

Di fatto l'arte non tollera valori di approssimazione. L'idea di maestri piccoli e medi appartiene al patrimonio di idee della storia delle arti, soprattutto della storia della musica, è proiezione di una coscienza che è insensibile alla vita delle opere in sé. Nessun *continuum* conduce dal cattivo al buono passando per il medio; ciò che non è riuscito è già sempre cattivo, poiché all'idea dell'arte è insita quella della riuscita e della concordanza; questo è il motivo delle continue dispute sulla qualità delle opere d'arte, per quanto restino spesso sterili. L'arte, secondo le parole di Hegel manifestazione della verità, è obiettivamente intollerante, anche nei confronti di quel pluralismo socialmente imposto di sfere che sussistono pacificamente l'una accanto all'altra per il quale gli ideologi continuano sempre a trovar scuse. Insopportabile è soprattutto quel "buon intrattenimento" di cui di solito cianciano

congreghe che vorrebbero giustificare il carattere di merce dell'arte davanti alla propria deboluccia coscienza. In un quotidiano c'era scritto che Colette in Germania verrebbe trattata come una scrittrice d'intrattenimento, mentre in Francia godrebbe della più alta considerazione poiché là non si farebbe distinzione tra intrattenimento e arte seria, ma solo tra buona e cattiva arte. Effettivamente Colette al di là del Reno conta come una vacca sacra. Al contrario, dietro la rigida dicotomia di arte alta e bassa si nasconde spesso in Germania la fede nella cultura tipica degli insegnanti benemeriti. Ad artisti che appartengono, secondo i criteri ufficiali, alla sfera inferiore, dimostrando però il maggior talento di molti che corrispondono all'ormai logoro concetto di livello, viene negato quel che gli spetta. C'è, secondo la divertente formulazione di Willy Haas, cattiva letteratura buona e buona letteratura cattiva; in musica le cose non stanno diversamente. Tuttavia la distinzione tra intrattenimento e arte autonoma, se non ignora con ostinazione né ciò che è frusto del concetto di livello né ciò che si muove in basso senza regole, risulta sostanziale in rapporto alle qualità della cosa oggettiva. Peraltro questa distinzione ha bisogno di un'estrema differenziazione; inoltre ancora nel XIX secolo le sfere non erano così inconciliabilmente separate come all'epoca del monopolio culturale. Non mancano opere che, in virtù di formulazioni non vincolanti magari contigue da un lato allo schizzo e dall'altro allo schema, anche in virtù di una carente formazione integrale a vantaggio del calcolo del proprio effetto, si collocano nella sfera di circolazione estetica subalterna, pur superandola in forza di fini qualità. Una volta evaporato il loro valore di divertimento, esse possono diventare di più di quel che sono state lì per lì. Anche il rapporto dell'arte bassa con quella alta ha una sua dinamica storica. Ciò che una volta era fatto su misura per il consumo, talvolta a fronte del consumo successivo, interamente razionalizzato dall'alto, agisce da immagine postuma dell'umanità. Nemmeno quanto è privo di formazione integrale, di sviluppo, è un criterio invariante, ma si legittima laddove le opere si correggono portando se stesse al loro proprio livello formale, non presentandosi per più di quel che sono. Così lo straordinario talento di Puccini si esprime in maniera assai più convincente nelle prime opere prive di pretese, come *Manon Lescaut* e *La bohème*, che non in quelle successive, più ambiziose, che degenerano a *kitsch* per la sproporzione tra sostanza e modo di presentarsi. Nessuna delle categorie di un'estetica

teoretica può essere applicata in maniera rigida, come metro immutabile. Visto che l'obiettività estetica si può cogliere solo nella critica immanente della singola opera, la necessaria astrattezza delle categorie diventa fonte di errori. Sta alla teoria estetica, che non può svilupparsi nella direzione di una critica immanente, delineare attraverso una riflessione seconda sulle proprie determinazioni almeno modelli per l'autocorrezione di queste ultime. Basti ricordare nomi come Offenbach e Johann Strauss; la repulsione nei confronti della cultura ufficiale dei classici in gesso ha indotto Karl Kraus a insistere particolarmente su fenomeni del genere, come pure su fenomeni letterari del tipo di Nestroy. Peraltro è necessario essere sempre diffidenti nei confronti dell'ideologia di coloro che, non essendo all'altezza della disciplina delle opere autentiche, trovano scuse per le opere venali. Ma la separazione delle sfere, obiettiva in quanto sedimento storico, non è qualcosa di assoluto. Anche nell'opera più elevata c'è, sublimato a sua autonomia, il momento del per-altro, un residuo terrestre di quanto è in cerca di applausi. Ciò che è perfetto, la bellezza stessa, dice: non sono forse bella? e con ciò pecca contro se stessa. Viceversa il più miserevole *kitsch*, pur presentandosi necessariamente come arte, non può impedire ciò che detesta, il momento dell'in-sé, la pretesa di verità che tradisce. Colette era dotata. Le è riuscito qualcosa di grazioso, come il piccolo romanzo *Mitsou*, anche di profondo, come il tentativo di evasione dell'eroina in *L'ingénue libertine*. Nel complesso era una Vicky Baum più elevata, linguisticamente più fine. Faceva appello a una natura insopportabilmente lieta, pseudoconcreta, e non si vergognava di roba intollerabile come il finale di quel romanzo in cui la frigida eroina ottiene quel che le spetta tra le braccia del legittimo sposo con plauso generale. Il pubblico è stato deliziato da Colette con romanzi per famiglie ricavati dalla prostituzione d'alto bordo. L'appunto più valido contro l'arte francese, che ha nutrito tutta l'arte nuova, è che la lingua francese non possiede un termine per *kitsch*, e proprio ciò si loda in Germania. La tregua tra le sfere estetiche della serietà e dell'intrattenimento testimonia la neutralizzazione della cultura: poiché il suo spirito non riconosce più nessuno spirito come normativo, essa lascia le proprie branche alla scelta di *high-*, *middle-* e *lowbrows*. Il bisogno sociale di intrattenimento e di ciò che si chiama rilassamento viene covato da una società i cui membri coatti difficilmente sopporterebbero

altrimenti il peso e la monotonia della propria esistenza, e che nel tempo libero loro assegnato e amministrato non accoglierebbero di fatto cose diverse da quelle che gli impone l'industria culturale, a cui in realtà si deve anche la pseudo-individualizzazione di romanzi à la Colette. Ma grazie al bisogno l'intrattenimento non diventa migliore; esso smercia e rende meno problematici gli avanzi dell'arte seria risultando, nella propria composizione, misero, astrattamente standardizzato e discordante. L'intrattenimento, anche quello elevato, e compiutamente quello che si atteggia a nobile, è diventato volgare da quando la società dello scambio ha preso tra le grinfie anche la produzione artistica e l'ha approntata a merce. Volgare è l'arte che umilia gli uomini riducendo la distanza, facendo ciò che vogliono gli uomini già umiliati; conferma di quel che il mondo l'ha fatta diventare invece di avervi rivolto contro il proprio modo di atteggiarsi. Volgari sono le merci culturali in quanto fanno identificare gli uomini con la loro umiliazione; l'espressione che mostrano è il ghigno. Nessuna relazione diretta sussiste tra bisogno sociale e qualità estetica, nemmeno nell'ambito della cosiddetta arte funzionale. Forse da secoli la costruzione di edifici in Germania non è mai stata così urgente come dopo la seconda guerra mondiale. Malgrado ciò l'architettura tedesca postbellica è pessima. L'equazione di Voltaire tra *vrai besoin* e *vrai plaisir* esteticamente non vale; il rango delle opere d'arte si può sensatamente riferire al bisogno sociale solo attraverso la mediazione di una teoria dell'intera società, non secondo ciò di cui le popolazioni hanno direttamente bisogno e che proprio per questo gli si fa tanto più facilmente accettare per forza.

Uno dei momenti del *kitsch* che si offrono per fungere da definizione sarebbe la simulazione di sentimenti non presenti e dunque sia la neutralizzazione di essi sia quella del fenomeno estetico. *Kitsch* sarebbe l'arte che non può o non vuole essere presa sul serio, benché postuli con il proprio manifestarsi la serietà estetica. Ma ciò, per quanto appaia chiaro, non basta, e a tal riguardo bisogna pensare non già solo a tutto il *kitsch* ignobile, non-sentimentale. Si simuli sentimento; ma il sentimento di chi? Quello dell'autore? Ma né tale sentimento è ricostruibile né l'adeguatezza ad esso è un criterio. Ogni obiettivazione estetica diverge dal moto immediato dell'animo. Il sentimento di coloro ai quali l'autore in un modo o nell'altro lo fa esprimere? Questo è in ogni caso tanto

fittizio quanto le stesse *personae dramatis*. Forse, perché quella definizione diventi sensata si dovrebbe considerare l'espressione dell'opera d'arte in sé come *index veri et falsi*; tuttavia giudicare l'autenticità di quest'ultima porta a complicazioni talmente infinite – il mutamento storico del contenuto di verità dei mezzi d'espressione è una di esse – che si potrebbe prendere una decisione solo caso per caso e comunque non senza alcun dubbio. Il *kitsch* è sia distinto qualitativamente dall'arte sia propaggine di essa, preformato nella contraddizione secondo cui l'arte autonoma deve disporre degli impulsi mimetici che, però, sono contrari a tale disporre. Attraverso l'opera d'arte viene inflitta ad essi l'ingiustizia che si compie abolendo l'arte e sostituendola con gli schemi della finzione. Della critica al *kitsch* non deve venir meno nulla; al contrario, essa investe l'arte come tale. La ribellione contro l'affinità a priori di essa al *kitsch* è stata una delle sue essenziali leggi di sviluppo nella sua storia più recente. Ciò svolge un ruolo nella decadenza delle opere. Quanto era arte può diventare *kitsch*. Forse questa storia di decadenza è una storia dell'abilitazione dell'arte, è il suo vero progresso.

In considerazione della palese dipendenza della moda dall'interesse del profitto e dal suo compattamento con il meccanismo capitalistico, che – ad esempio nel mercato dell'arte, che finanzia i pittori ma in compenso, di recente, pretende apertamente o di nascosto che essi consegnino qualcosa che gli si richiede sia conforme a una loro maniera che abbia mercato – giunge fino alle cosiddette mode artistiche e infrange immediatamente l'autonomia, la moda è nell'arte tanto contestabile quanto lo zelo di agenti ideologici che riqualificano l'apologia come *réclame*. Tuttavia induce forse a salvare la moda il fatto che essa, che in fondo non rinnega la propria complicità con il sistema del profitto, dal sistema del profitto viene denigrata. Nel suo sospendere tabù estetici come quello dell'interiorità, dell'atemporalità, della profondità, si può rilevare in essa in che modo il riferimento dell'arte a quei beni che non sono affatto al di sopra di ogni dubbio venga sminuito a pretesto. La moda è la permanente ammissione dell'arte di non essere ciò che dà a intendere di essere e che, in base alla propria idea, deve essere. Traditrice importuna, essa è tanto odiata quanto potente nel meccanismo; il suo carattere ancipite è un clamoroso sintomo della sua antinomicità. Dall'arte essa non si fa distinguere

con quella nettezza che sarebbe gradita alla religione borghese dell'arte. Da quando il soggetto estetico si è polemicamente diviso dalla società e dal suo spirito predominante, l'arte comunica con tale spirito obiettivo, ancorché non-vero, attraverso la moda. È vero che a quest'ultima non pertengono più la non arbitrarietà e l'inconsapevolezza che, probabilmente già a torto, ci si aspetta da mode precedenti: essa è interamente manipolata, non un adeguarsi immediato alla domanda, che peraltro si è sedimentata dentro di essa e senza il cui *consens* anche oggi forse nessuna moda si affermerebbe. Poiché però la manipolazione, nell'epoca dei grandi monopoli, è a sua volta prototipo dei rapporti sociali di produzione dominanti, anche l'*octroi* della moda rappresenta qualcosa di socialmente obiettivo. Se Hegel, in uno dei più grandiosi luoghi dell'*Estetica*, ha stabilito che il compito dell'arte è di appropriarsi di ciò che è estraneo³, allora la moda, persa la fiducia nella possibilità di tale conciliazione all'interno dello spirito, registra l'estraniamento stesso. Questa diventa per essa modello in carne e ossa di un sociale essere-così-e-non-altrimenti, a cui essa si abbandona come in stato di ebbrezza. L'arte, se non vuole svendersi, deve resistere alla moda, ma anche vivificarla per non diventare cieca nei confronti del corso del mondo, suo contenuto oggettivo. Questo rapporto duplice con la moda l'ha praticato per la prima volta, sia nella propria produzione lirica sia nella riflessione, Baudelaire. Il suo elogio di Constantin Guys⁴ ne è la testimonianza più convincente. L'artista della *vie moderne* è per lui quello che resta padrone di sé perdendosi in ciò che è del tutto effimero. Persino il primo artista di rango supremo che ha ripudiato la comunicazione non si è chiuso alla moda: di Rimbaud esiste più di una poesia che ha il tono dei cabaret letterari parigini. L'arte radicalmente di opposizione, che senza scrupoli si è separata da ciò che le è eterogeneo, nella sua mancanza di scrupoli ha attaccato anche la finzione di un soggetto che è puramente per sé, la fatale illusione di una schiettezza che risponde solo a se stessa e che in genere nasconde un provinciale farisismo. Nell'epoca della crescente impotenza dello spirito soggettivo nei confronti dell'obiettività sociale, la moda denuncia un eccesso di quest'ultima nello spirito soggettivo che è dolorosamente estraneo ad esso, ma che corregge l'illusione che esso sussista puramente in sé. L'argomento più forte che la moda può addurre contro i propri detrattori è di essere partecipe del moto dell'animo individuale valido, saturo di storia; in modo paradigmatico nello Jugendstil,

nella paradossale universalità di uno stile della solitudine. Il disprezzo della moda viene però provocato dal suo momento erotico, in cui essa rammenta all'arte ciò che quest'ultima non è mai riuscita del tutto a sublimare. Grazie alla moda l'arte si accoppia con ciò a cui deve rinunciare, traendone forze che si atrofizzano con la rinuncia senza la quale, tuttavia, essa non sussisterebbe. L'arte, in quanto apparenza, è il vestito di un corpo invisibile. E la moda è vestito in quanto qualcosa di assoluto. In ciò si comprendono tra loro. È perverso il concetto di corrente alla moda – linguisticamente moda e modernità sono congeneri –; ciò che in arte è stato diffamato con quel termine conteneva di solito più verità di quel che si dà l'aria di essere intatto, palesando così una debolezza di nervi che artisticamente è squalificante.

Il gioco, nel concetto di arte, è il momento grazie a cui essa si eleva immediatamente al di sopra dell'immediatezza della prassi e dei suoi scopi. Esso è però al tempo stesso sospinto all'indietro, nell'infanzia, se non nell'animalità. Nel gioco l'arte, con la propria rinuncia alla razionalità rispetto agli scopi, regredisce al tempo stesso alle spalle di quest'ultima. La coercizione storica a che l'arte diventi maggiorenne lavora contro il suo carattere di gioco, senza però liberarsene del tutto; il puro recupero di forme ludiche, invece, sta regolarmente al servizio di tendenze sociali restaurative o arcaistiche. Le forme ludiche sono senza eccezioni forme della ripetizione. Quando vengono chiamate in causa positivamente, sono associate alla coazione a ripetere, a cui si adattano e che sanciscono come norma. Nello specifico carattere di gioco l'arte, in secca contrapposizione con l'ideologia schilleriana, si allea con la non-libertà. In tal modo penetra al suo interno qualcosa di ostile all'arte; la recente disartizzazione dell'arte si serve nascostamente del momento ludico a scapito di tutti gli altri. Schiller celebra l'istinto ludico, per la sua libertà rispetto a scopi, come ciò che è propriamente umano, dichiarando così, da leale borghese, che il contrario della libertà è la libertà, in accordo con la filosofia della propria epoca. Il rapporto del gioco con la prassi è più complesso che nell'*Educazione estetica* di Schiller. Benché tutta l'arte sublimi momenti un tempo pratici, ciò che in essa è gioco, attraverso la neutralizzazione della prassi, segue di presso proprio la signoria di quest'ultima, la coercizione al sempre-uguale, e appoggiandosi psicologicamente alla pulsione di morte reinterpreta l'obbedienza

come felicità. Il gioco nell'arte è sin dall'inizio disciplinante, dà esecuzione al tabù sull'espressione nel rituale dell'imitazione; dove l'arte non fa altro che giocare, dell'espressione non resta nulla. Segretamente il gioco è in complicità con il destino, rappresentante del gravame mitico che l'arte vorrebbe scrollarsi di dosso; in formule come quella del ritmo del sangue, che così spesso è utilizzata per la danza come forma ludica, è palese l'aspetto repressivo. Benché siano il contrario dell'arte, i giochi d'azzardo penetrano al suo interno come forme ludiche. La presunta pulsione ludica è da sempre fusa con il predominio di una collettività cieca. Solo laddove si rende conto del proprio orrore, come in Beckett, il gioco partecipa, nell'arte, in qualche modo alla conciliazione. Se da un lato l'arte non è pensabile tanto del tutto priva del gioco quanto del tutto priva di ripetizione, dall'altro essa è però in grado di caratterizzare come negativo il terribile residuo al proprio interno.

La celebre opera *Homo ludens* di Huizinga ha messo di recente la categoria del gioco al centro dell'estetica, e non solo di essa: la cultura nascerebbe come gioco. «Parlando dell'elemento ludico della cultura [...] non intendiamo dire che fra le varie attività della vita culturale i giochi occupino un posto importante, e neppure che la cultura provenga dal gioco per un processo di evoluzione, di modo che ciò che in origine era gioco sia passato più tardi in qualcosa che non sia più gioco e che possa portare il nome di cultura. Piuttosto intendiamo dimostrare [...] che la cultura è dapprima giocata»⁵. La tesi di Huizinga va soggetta in linea di principio alla critica della determinazione dell'arte per il tramite dell'origine di essa. Tuttavia il suo teorema ha qualcosa di vero e qualcosa di falso. Se si prende il concetto di gioco astrattamente come fa lui, allora esso indica qualcosa che è poco più specifico di modi di comportarsi che comunque si allontanano dalla prassi dell'autoconservazione. A lui sfugge quanto proprio il momento ludico dell'arte sia copia della prassi, in misura molto più elevata di quello dell'apparenza. L'azione in qualsiasi gioco è una prassi contenutisticamente priva del riferimento a scopi, tuttavia ben salda alla forma nel proprio compiersi. Il momento della ripetizione nel gioco è la copia del lavoro non libero, così come la forma di gioco che domina al di fuori dell'estetica, lo sport, ricorda doveri pratici e adempie la funzione di abituare incessantemente gli uomini alle esigenze della prassi, innanzitutto mediante la riqualificazione

reattiva del dispiacere fisico in piacere secondario, senza fargli notare il contrabbando di prassi. La dottrina di Huizinga secondo cui non solo l'uomo giocherebbe con il linguaggio, ma quest'ultimo nascerebbe di per sé come gioco, ignora entro certi termini soprattutto le coercizioni pratiche che sono contenute nel linguaggio e di cui esso si libera, semmai, solo tardi. Del resto, la teoria del linguaggio di Huizinga converge in misura notevole con quella wittgensteiniana; anch'egli disconosce il rapporto costitutivo del linguaggio con ciò che è extralinguistico. Malgrado ciò, la teoria del gioco di Huizinga lo porta a intuizioni che sono precluse alle riduzioni dell'arte sia sul piano della pratica magica sia su quello della metafisica religiosa. Egli ha riconosciuto che i modi estetici di comportarsi da lui riassunti sotto il nome di gioco, dal lato dei soggetti sono al tempo stesso veri e non-veri. Ciò lo aiuta a formulare una dottrina dello *humour* straordinariamente penetrante: «Ci si potrebbe chiedere [...] se sin dall'inizio anche per l'uomo primitivo, selvaggio, la fede nei miti sacrosanti non vada accompagnata a un certo elemento umoristico»⁶. «È inseparabile dal vero mito un elemento semischerzevole»⁷. Le feste religiose dei selvaggi non sono quelle «di perfetto tripudio e illusione [...] Non manca la coscienza, magari respinta in seconda linea, di fare solo un po' così per gioco»⁸. «I primitivi sono incantatori e incantati, contemporaneamente coscienti e vittime dell'inganno. Vogliono però essere vittime»⁹. Sotto questo aspetto, quello della coscienza della non-verità del vero, qualunque arte partecipa dello *humour*, e compiutamente la rabbuiata modernità; Thomas Mann l'ha sottolineato in Kafka¹⁰, mentre in Beckett è palmare. Huizinga dice: «Nel concetto stesso di gioco è espressa meglio che ovunque l'unità e indivisibilità del credere e non credere, l'unione di sacrosanta serietà con ostentazione e "scherzo"»¹¹. Ciò che così si predica del gioco vale probabilmente per qualunque arte. Debole invece è l'interpretazione di Huizinga dell'"ermeticità del gioco", che inoltre collide con la sua stessa definizione dialettica del gioco come unità di "credere e non-credere". La sua insistenza su un'unità, in cui in definitiva i giochi di animali, bambini, selvaggi e artisti si possono distinguere solo per il grado, non per la qualità, narcotizza la coscienza della contraddittorietà della teoria e resta indietro rispetto alla conoscenza che proprio Huizinga ha dell'essenza esteticamente costitutiva della contraddizione.

Sul tema: shock surrealistico e montaggio. Il fatto paradossale che quanto accade nel mondo razionalizzato abbia nondimeno storia, è scioccante non da ultimo perché, tramite la propria storicità, la *ratio* capitalistica svela di essere essa stessa irrazionale. Con timore il *sensorium* si rende conto dell'irrazionalità del razionale.

La prassi sarebbe l'insieme dei mezzi per diminuire la miseria della vita, tutt'uno con godimento, felicità e con l'autonomia in cui essi si sublimano. Ciò viene reciso dal praticismo che, secondo il modo di dire corrente, non fa arrivare a godere, in analogia al volere di una società in cui l'ideale della piena occupazione sostituisce quello dell'abolizione del lavoro. Il razionalismo di un modo di pensare che vieta a se stesso di guardare al di là della prassi in quanto relazione fine-mezzi e di metterla a confronto con il proprio fine, è irrazionalista. Anche la prassi partecipa del carattere di feticcio. Ciò contraddice il suo concetto, di necessità quello di un per-altro, che le sfuma appena essa viene assolutizzata. Questo altro è il centro di forza dell'arte come della teoria. L'irrazionalità di cui il praticismo accusa l'arte, è il suo proprio correttivo.

Il rapporto tra arte e società si colloca nel punto d'inizio di essa e nel relativo sviluppo, non in un'immediata presa di posizione, in quel che oggi si chiama impegno. Inutile è anche il tentativo di cogliere teoreticamente quel rapporto in modo da costruire per invarianti attraverso la storia prese di posizione non conformistiche dell'arte, contrapponendole a quelle affermative. Non mancano opere d'arte che solo a forza si potrebbero inquadrare in una tradizione non-conformistica comunque lacunosa, benché la loro obiettività stia in un rapporto profondamente critico con la società.

Il tramonto dell'arte, oggi propagandato tanto con disinvoltura quanto con risentimento, sarebbe falso, una componente dell'adattamento. La desublimazione, il guadagno di piacere immediato, momentaneo, che l'arte deve poter procurare, infraestheticamente sta sotto l'arte, ma realmente non può concedere ciò che ci si aspetta da esso. La posizione di ignoranza per erudizione assunta di recente, l'entusiasmo per la bellezza delle risse da strada, sono una ripresa di azioni futuriste e dadaiste. Il cattivo estetismo di una politica dal fiato corto è complementare all'affievolirsi della forza estetica. Quando si consiglia il jazz e il

rock-and-roll invece di Beethoven non si smonta la menzogna affermativa della cultura, ma si offre un pretesto alla barbarie e all'interesse di profitto dell'industria culturale. Le presunte qualità vitali, non distorte, di prodotti del genere sono preparate sinteticamente proprio da quelle forze a cui si ritiene indirizzato il gran rifiuto: sono quanto mai distorte.

La tesi della fine, imminente o già raggiunta, dell'arte si ripresenta per tutta la storia, in continuazione a partire dalla modernità; Hegel riflette filosoficamente su quella tesi, non ne è l'inventore. Benché oggi si atteggi ad anti-ideologica, fino a poco tempo fa era l'ideologia dei gruppi storicamente in declino a cui la propria fine sembrava la fine di tutte le cose. Il punto di svolta l'ha forse segnato l'anatema comunista sulla modernità, che in nome del progresso sociale ha arrestato il movimento immanentemente estetico; ma la coscienza degli *apparatchiki* che hanno avuto questa idea era la vecchia coscienza piccolo-borghese. Di regola il discorso sulla fine dell'arte viene fatto nei punti dialettici nodali, laddove affiora d'improvviso una nuova forma, in polemica con quella precedente. Fin da Hegel la profezia del tramonto ha rappresentato una componente più della filosofia della cultura giudicante dall'alto che dell'esperienza artistica; in quanto si decretava si è preparato il criterio totalitario. All'interno dell'arte le cose appaiono sempre diverse. Il punto beckettiano, il *non plus ultra* per i lamenti della filosofia della cultura, contiene in sé, come l'atomo, una pienezza infinita. Non è impensabile che l'umanità, la quale una volta realizzata non ha più bisogno della cultura chiusa in sé, immanente, oggi rischi una falsa abolizione della cultura, veicolo della barbarie. L'«*Il faut continuer*», la conclusione dell'*Innommable*, porta l'antinomia alla formula secondo cui l'arte dall'esterno appare impossibile e deve essere continuata immanentemente. Nuova è la qualità secondo cui l'arte incorpora in sé il proprio tramonto; come critica dello spirito del dominio essa è lo spirito che è capace di volgersi contro se stesso. L'autoriflessione dell'arte raggiunge il punto d'inizio di essa e in essa si concretizza. Però il valore politico di posizione che trent'anni fa possedeva la tesi della fine dell'arte, indirettamente ad esempio nella teoria benjaminiana della riproduzione¹², è svanito; del resto Benjamin, in un colloquio, malgrado la sua disperata arringa a favore della riproduzione meccanica, si era rifiutato di condannare la pittura d'oggi: riteneva

che se ne dovesse registrare la tradizione, per conservarla per tempi diversi da quelli bui. Malgrado ciò, vista la minaccia di rideterminarsi come barbarie, all'arte può sempre convenire di arrestarsi muta piuttosto che di passare al nemico e accorrere in aiuto di una linea di sviluppo che equivale a inquadrarsi nel vigente riconoscendone la superiorità. Lo *pseudos* della fine dell'arte proclamata dagli intellettuali risiede nella domanda relativa a cosa serve l'arte, alla sua legittimazione davanti alla prassi ora e qui. Ma la funzione dell'arte nel mondo interamente funzionale è la sua mancanza di funzione; è pura superstizione ritenere che essa sia capace di intervenire direttamente o di indurre all'intervento. La strumentalizzazione dell'arte sabota la protesta di essa contro la strumentalizzazione; solo rispettando la propria immanenza l'arte verifica che la ragione pratica è non-ragione. Contro il principio dell'*art pour l'art*, di fatto irrimediabilmente antiquato, l'arte si volge non cedendo a scopi che le sono estranei, ma abbandonando l'illusione di un regno puro della bellezza, che ben presto si svela come *kitsch*. Nella negazione determinata essa recepisce i *membra disiecta* dell'empiria al cui interno essa si colloca, e li raccoglie trasformandoli in quell'essenza che la non-essenza è; così Baudelaire ha interpretato la parola d'ordine *art pour l'art* quando l'ha diffusa. Quanto poco sia il momento di abolire l'arte, lo mostrano le possibilità di essa concretamente aperte, spesso non praticate come per un incantesimo. Anche dove per protesta si spaccia per libera, l'arte resta non-libera, venendo canalizzata anche la protesta. Peraltro sarebbe cattiva apologia asserire che non è prevedibile alcuna fine. L'atteggiamento adeguato dell'arte potrebbe essere tenere gli occhi chiusi e i denti stretti.

La chiusura stagna dell'opera d'arte nei confronti della realtà empirica è diventata programma esplicito nella poesia ermetica. Rispetto a una qualunque delle sue creazioni di qualità – è a Celan che si pensa – dovrebbe essere consentito chiedere in quale misura essa sia effettivamente ermetica; la sua chiusura non coincide, stando a un'osservazione di Peter Szondi, con l'incomprensibilità. Invece di ciò bisognerebbe ammettere un nesso tra poesia ermetica e momenti sociali. La coscienza reificata, che si integra con l'integrazione della società altamente industrializzata nei suoi membri, non è in grado di recepire l'essenziale delle poesie privilegiandone i contenuti materiali e i presunti valori di

informazione. Artisticamente raggiungibili gli uomini lo sono ormai esclusivamente attraverso lo *shock*, che assesta un colpo a ciò che l'ideologia pseudoscientifica chiama comunicazione; l'arte a sua volta è integra solo quando non partecipa al gioco della comunicazione. Il procedimento ermetico viene peraltro direttamente motivato dalla crescente coercizione a staccare ciò che è poetato dal contenuto materiale e dalle intenzioni. Tale coercizione si è estesa dalla riflessione alla poesia: essa cerca di assumere il controllo di ciò in funzione di cui esiste, cosa al tempo stesso conforme alla sua immanente legge di movimento. Si potrebbe considerare la poesia ermetica, la cui concezione risale al periodo dello Jugendstil e ha qualcosa in comune con il contestuale concetto di volontà di stile, come la poesia che si propone di produrre da sé quel che altrimenti emerge da essa solo storicamente come ciò che è poetato, acquisendo così un momento di chimericità, di trasformazione del contenuto enfatico in intenzione. Nella poesia ermetica diventa tematico, viene trattato direttamente da essa, ciò che in precedenza nell'arte poteva accadere senza che questa vi fosse rivolta: in questo senso l'interazione valéryana tra la produzione artistica e l'autoriflessione del processo di produzione è già preformata in Mallarmé. Egli, per amore di un'arte che si spoglia di tutto ciò che è estraneo all'arte, è stato apolitico, e perciò estremamente conservatore. Ma rifiutando il messaggio, oggi affettatamente predicato da tutti i conservatori, egli si è incrociato con il polo politico opposto, il dadaismo; non mancano nella storia della letteratura anelli intermedi. Dal tempo di Mallarmé, la poesia ermetica nei suoi più di ottanta anni di storia è cambiata, anche per riflesso alla tendenza sociale: il luogo comune della torre d'avorio non è all'altezza delle creazioni senza finestre. Gli inizi non erano privi di un'ottusa e disperata esaltazione di quella religione artistica convinta che il mondo sia stato fatto in funzione di un bel verso o di una frase perfetta. Nel rappresentante di maggior rilievo della poesia ermetica della lirica tedesca contemporanea, Paul Celan, il contenuto d'esperienza di ciò che è ermetico si è capovolto. Questa lirica è compenetrata dalla vergogna dell'arte al cospetto della sofferenza che si sottrae tanto all'esperienza quanto alla sublimazione. Le poesie di Celan vogliono dire, tacendo, l'orrore estremo. Il loro stesso contenuto di verità diventa qualcosa di negativo. Esse riproducono un linguaggio al di sotto di quello disarmato degli uomini, anzi di ogni linguaggio organico, il

linguaggio della pietra e della stella proprio di ciò che è morto. Vengono eliminati gli ultimi residui di quanto è organico; prende coscienza di sé ciò che Benjamin ha notato in Baudelaire dicendo che la sua lirica sarebbe senza aura. L'infinita discrezione con cui procede il radicalismo di Celan ne accresce la forza. Il linguaggio di ciò che è privo di vita diventa l'ultima consolazione sulla morte priva di qualsiasi senso. Non solo si può seguire il passaggio nell'inorganico per quel che concerne i motivi legati agli argomenti, ma nelle creazioni chiuse si può ricostruire la strada dall'orrore all'ammutolire. Con lontana analogia al modo in cui Kafka ha trattato la pittura espressionistica, Celan traspone in processi linguistici la disoggettualizzazione del paesaggio che avvicina quest'ultimo all'inorganico.

Ciò che si spaccia per arte realistica, in quanto si presenta come arte inietta senso in quella realtà che essa si impegna a riprodurre senza illusioni. Ciò è fin dall'inizio ideologico rispetto alla realtà. L'impossibilità del realismo oggi non è solo infraestetica, ma si può dedurre anche dalla costellazione storica di arte e realtà.

Primato dell'oggetto e realismo estetico sono oggi contrapposti l'uno all'altro quasi in maniera contraddittoria, e proprio secondo un metro realistico: Beckett è più realistico dei realisti socialisti, che con il proprio principio falsificano la realtà. Se prendessero quest'ultima con sufficiente rigore, essi si avvicinerebbero a quanto è condannato da Lukács, che nei giorni della propria prigionia in Romania sembra aver dichiarato di avere capito allora come Kafka fosse uno scrittore realistico.

Il primato dell'oggetto non va turbato con tentativi di strappare l'arte alla propria mediazione soggettiva e di iniettarle dall'esterno la sua obiettività. L'arte è lo sperimentare il divieto della negazione positiva: che cioè la negazione del negativo non è il positivo, non è la conciliazione con un oggetto di per sé inconciliato.

Il fatto che l'insieme dei divieti implichi un canone del giusto appare incompatibile con la critica filosofica del concetto di negazione della negazione in quanto qualcosa di positivo¹³, ma questo concetto nella teoria filosofica, e nella prassi sociale da essa coperta, significa sabotaggio del lavoro negativo dell'intelletto. Quest'ultimo, nello schema idealistico della dialettica, diventa

limitatezza dell'antitesi, attraverso la cui critica peculiare la tesi dovrebbe legittimarsi su un livello più alto. Probabilmente, anche secondo questa dimensione arte e teoria non sono distinte in maniera assoluta. Appena le idiosincrasie, vicarie estetiche della negazione, vengono elevate a regole positive, si irrigidiscono di fronte all'opera d'arte determinata e all'esperienza artistica in una qualche astrattezza, sussumendo meccanicamente i momenti dell'opera d'arte a spese del loro intreccio. È facile che i mezzi avanzati assumano per canonizzazione un che di restauratore e si colleghino con momenti strutturali a cui si sono ribellate quelle stesse idiosincrasie che ora sono diventate regole. Se tutto nell'arte è appeso alla sfumatura, allora lo è anche alla sfumatura tra divieto e precetto. L'idealismo speculativo, che ha condotto alla dottrina hegeliana della negazione positiva, ha forse mutuato l'idea di identità assoluta dalle opere d'arte. Queste ultime di fatto, in base al proprio principio economico e in quanto prodotte, possono essere assai più concordanti in sé, assai più positive in senso logico, della teoria che punta immediatamente al reale. Solo nel prosieguo della riflessione il principio di identità si dimostra illusorio anche nell'opera d'arte, poiché è qualcosa di altro il costituente della sua autonomia; pertanto di certo neanche le opere d'arte conoscono una negazione positiva.

Primato dell'oggetto significa, nella creazione estetica, primato della cosa stessa, dell'opera d'arte, sia rispetto a chi la produce sia rispetto a chi la recepisce. «Io in realtà dipingo un quadro, non una sedia», ha detto Schönberg. Da questo primato immanente è esteticamente mediato quello esteriore; non mediato, in quanto primato di ciò che di volta in volta è rappresentato traendolo dal mondo, esso eluderebbe il carattere ancipite dell'arte. Nell'opera d'arte anche il concetto di negazione positiva acquista un senso diverso che all'esterno: esteticamente si può parlare di una tale positività nella misura in cui il canone di divieti maturati storicamente è al servizio del primato dell'oggetto in quanto concordanza dell'opera.

Le opere d'arte rappresentano le contraddizioni come intero, la situazione antagonistica come totalità. Solo mediandole, non con un diretto *parti pris*, esse sono in grado di trascendere la situazione antagonistica attraverso l'espressione. Le contraddizioni obiettive

solcano il soggetto; non sono poste da esso, non sono prodotte dalla sua coscienza. Questo è il vero primato dell'oggetto nella composizione interna delle opere d'arte. Il soggetto riesce a cancellarsi fecondamente nell'oggetto estetico solo perché è mediato a sua volta dall'oggetto e allo stesso tempo è immediato in quanto soggetto che subisce l'espressione. Gli antagonismi vengono articolati tecnicamente: in quella composizione immanente dell'opera che è permeabile all'interpretazione per quanto riguarda rapporti di tensione esterni. Le tensioni non vengono riprodotte, ma formano la cosa oggettiva; ciò soltanto costituisce il concetto estetico di forma.

Anche in un leggendario futuro migliore l'arte non potrà forse rinnegare il ricordo dell'orrore accumulato; altrimenti la sua forma diventerebbe priva di valore.

1 [Nel testo: *Deutsch sein heißt eine Sache um ihrer selbst willen tun*; si tratta, alla lettera, di uno slogan nazionalistico risalente a Richard Wagner, qui evidentemente contrapposto per il proprio obiettivismo al tipico modo di dire americano *What do I get out of it?* («Cosa ne faccio di questo?») che, per contro, inclina al soggettivismo].

2 Cfr. W. BENJAMIN, *Schriften* cit., vol. I, pp. 372 sg. [*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* cit., pp. 24 sgg.], e pp. 461 sgg. [*Di alcuni motivi in Baudelaire* cit., pp. 124 sgg.]; ID., *Angelus Novus* cit., pp. 239 sg. [*Piccola storia della fotografia* cit., p. 69].

3 [Cfr. il riferimento *supra*, nota 40. *Nota dei curatori tedeschi*].

4 Cfr. CH. BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, in *Œuvres complètes* cit., pp. 1153 sgg. [*Il pittore della vita moderna*, trad. it. in ID., *Opere* cit., pp. 1272 sgg.].

5 J. HUIZINGA, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, trad. ted. di H. Nachod, Hamburg 1969, p. 51 [*Homo ludens* (1938), trad. it. di C. von Schendel, saggio introduttivo di U. Eco, Torino 2002, p. 55 (trad. modificata)].

6 *Ibid.*, p. 127 [trad. it. cit., p. 152].

7 *Ibid.*, p. 140 [trad. it. cit., p. 169].

8 *Ibid.*, p. 29 [trad. it. cit., p. 28].

9 *Ibid.*, p. 30 [trad. it. cit., p. 30].

10 Cfr. TH. MANN, *Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten*, Frankfurt am Main 1953, pp. 556 sgg.

11 J. HUIZINGA, *Homo ludens* cit., p. 31 [trad. it. cit., p. 31].

12 Cfr. W. BENJAMIN, *Schriften* cit., vol. I, pp. 366 sgg. [*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* cit., pp. 19 sgg.].

13 Cfr. TH. W. ADORNO, *Negative Dialektik* cit., pp. 159 sgg. [*Dialettica negativa* cit., pp. 143 sgg.].

Teorie sull'origine dell'arte.

Excursus

I tentativi di fondare l'estetica a partire dall'origine dell'arte intesa come sua essenza sono di necessità deludenti¹. Se il concetto di origine viene collocato al di là della storia, allora la relativa questione si confonde con questioni di stile ontologico, lontano da quel terreno di saldi contenuti oggettivi a cui è associata la prestigiosa parola origine; inoltre il discorso dell'origine, privo del proprio elemento temporale, contravviene al semplice senso del termine che i filosofi dell'origine affermano di percepire. Ma ridurre storicamente l'arte alla sua origine pre- o protostorica è vietato dal suo carattere, il carattere di ciò che è divenuto. Le primissime testimonianze d'arte tramandate né sono le più autentiche né circoscrivono in qualche modo il suo ambito, né in esse risulta nel modo più chiaro che cos'è l'arte; piuttosto ciò in esse diventa torbido. È materialmente importante il fatto che la più antica arte tramandata, i disegni rupestri, appartenga interamente all'ambito ottico. Poco o nulla è noto della musica e della poesia di quello stesso tempo; mancano indicazioni di momenti che possano essere qualitativamente distinti dalla preistoria ottica. Tra gli studiosi di estetica Croce, in spirito hegeliano, ha forse per primo giudicato come esteticamente irrilevante la questione dell'origine storica dell'arte: «E, poiché questa attività è il suo [sc.: della storia] subietto, si scorge da ciò come sia assurdo proporsi il problema storico dell'origine dell'arte [...] Se l'espressione è forma della coscienza come cercare l'origine storica di ciò che non è prodotto della natura, e che della storia umana è presupposto? come assegnare la genesi storica di quella che è una categoria, in forza della quale si comprende ogni genesi e fatto storico?»². Benché però sia giusta l'intenzione di non confondere ciò che è più vecchio con il concetto della cosa oggettiva, la quale solo dispiegandosi diventa quel che è, l'argomentazione di Croce è discutibile. Poiché egli identifica senz'altro l'arte con l'espressione, che sarebbe "presupposta dalla storia umana", l'arte diventa per lui di nuovo l'ultima cosa che dovrebbe essere per la filosofia della storia, una "categoria", una forma invariante della coscienza, statica nella

forma, sebbene Croce la presenti in tale veste in quanto pura attività o spontaneità. Il suo idealismo, non meno dei collegamenti trasversali della sua estetica con Bergson, gli offuscano il rapporto costitutivo dell'arte con ciò che non è arte di per sé, che non è pura spontaneità del soggetto; ciò pregiudica sensibilmente la sua critica della questione dell'origine. Peraltro, le ramificate ricerche empiriche dedicate da allora a tale questione difficilmente inducono a rivedere il verdetto crociano. Sarebbe fin troppo comodo accollarne la responsabilità all'avanzante positivismo che, per paura di essere contraddetto dal fatto successivo, non osa più avanzare una teoria monocorde e chiama in causa l'accumulazione dei fatti per dimostrare che una scienza seria non sopporta più una teoria in grande stile. In particolare l'etnologia, a cui secondo la vigente divisione del lavoro spetta l'interpretazione dei reperti preistorici, è intimorita dalla tendenza, risalente a Frobenius, a spiegare sul piano religioso tutto ciò che è arcaicamente enigmatico, anche quando i reperti si oppongono a tale trattamento sommario. Malgrado ciò, il tacere nella scienza della questione dell'origine, che corrisponde alla critica filosofica di essa, non testimonia affatto solo l'impotenza della scienza e il terrore di tabù positivistici. Caratteristico è il pluralismo delle interpretazioni, alle quali anche la scienza disillusa non può rinunciare: ad esempio, Melville J. Herskovitz in *Man and his Work*³. Nel fatto che la scienza attuale rinuncia a una risposta monistica alla domanda da dove venga l'arte, che cosa essa in origine sia stata e che cosa sia rimasta, si annuncia un momento di verità. L'arte, in quanto unità, segna un grado assai tardo. È lecito dubitare se tale integrazione non sia interna al concetto più che in effetti un'integrazione della cosa intesa da esso. Ciò che è forzato, ad esempio, dell'espressione oggi popolare tra i germanisti "opera d'arte linguistica", che senza tante cerimonie sussume all'arte la poesia in virtù della mediazione del linguaggio, desta sospetti sul metodo, sebbene l'arte si sia unificata nel corso del processo illuministico. Le più antiche espressioni artistiche sono così poco coese che è tanto difficile quanto ozioso decidere che cosa in esse abbia il rango di arte e che cosa no. Anche in seguito l'arte ha sempre resistito al processo di unificazione in cui al tempo stesso è inserita. A ciò il suo stesso concetto non è indifferente. Quel che sembra sfumare agli albori della preistoria è vago non solo per la propria lontananza, ma perché salva un po' di quel qualcosa di vago, di inadeguato al concetto, alla cui vita

attenta incessantemente l'integrazione progressiva. Forse non è irrilevante che i più antichi disegni rupestri, a cui si attribuisce ben volentieri naturalismo, conservino estrema fedeltà proprio nella rappresentazione di ciò che è in movimento, quasi volessero già imitare minuziosamente, come in fondo chiedeva Valéry, quel che nelle cose è indeterminato, inafferrabile⁴. Allora il loro impulso non sarebbe stato quello dell'imitazione, non sarebbe stato naturalistico, ma fin dall'inizio sarebbe stata una protesta contro la reificazione. La plurivocità non è, o non è soltanto, da porre a carico della limitatezza di conoscenza; pertiene piuttosto alla preistoria stessa. L'univocità esiste solo da quando la soggettività si è levata.

Il cosiddetto problema dell'origine riecheggia nella controversia relativa a cosa è venuto prima tra le rappresentazioni naturalistiche e le forme simbolico-geometriche. Alle spalle di essa probabilmente c'è però, inespressa, la speranza di poter determinare sulla sua scorta quale sia l'essenza originaria dell'arte. Questa speranza potrebbe ingannare. Arnold Hauser apre la *Storia sociale dell'arte* con la tesi secondo cui nel paleolitico il naturalismo sarebbe più antico: «I monumenti indicano in modo chiaro [...] la priorità del naturalismo, così che diventa sempre più difficile sostenere la teoria dell'originarietà dell'arte lontana dalla natura e stilizzatrice della realtà»⁵. L'accento polemico contro la dottrina neoromantica dell'origine religiosa non si può non avvertire. Subito, però, la tesi del naturalismo viene essa pure circoscritta dallo stesso importante storico. Le due tesi fondamentali che Hauser utilizza ancora, di solito poste in contrasto tra loro, egli le critica perché anacronistiche: «Il dualismo di visibile ed invisibile, di visto e saputo resta a lei [sc.: alla pittura paleolitica] completamente estraneo»⁶. Egli giunge a scorgere nella primissima arte il momento dell'indistinto, persino dell'indistinzione della sfera dell'apparenza dalla realtà⁷. A qualcosa di analogo alla priorità del naturalismo egli resta fedele grazie a una teoria della magia che insegna la «reciproca dipendenza dei simili»⁸. La somiglianza equivale per lui alla riproducibilità, e questa esercita un fascino pratico. Di conseguenza Hauser separa nettamente la magia dalla religione; la prima servirebbe unicamente al diretto procacciarsi mezzi per vivere. Tale separazione brutale, peraltro, è difficile da ricondurre a un denominatore comune con il teorema della primaria non-separatezza. In compenso aiuta a collocare la riproducibilità

all'inizio, sebbene altri ricercatori, come Erik Holm, contestino l'ipotesi della funzione magico-utilitaristica della riproduzione⁹. Di contro a ciò Hauser sostiene: «Il cacciatore e pittore neolitico pensava di possedere nell'immagine la cosa stessa, di acquistare con la riproduzione potere sul riprodotto»¹⁰. A questa concezione inclina forse con cautela anche Resch¹¹. Viceversa Katesa Schlosser ritiene che la caratteristica più vistosa del modo di rappresentare paleolitico sia la deviazione dal modello naturale; essa però non viene attribuita a un "irrazionalismo arcaico", ma interpretata, più nel senso di Lorenz e Gehlen¹², come forma espressiva di una *ratio* biologica. È evidente che la tesi del naturalismo e dell'utilitarismo magico regge così poco al cospetto del materiale quanto quella filosofico-religiosa a cui Holm è ancora attaccato. Il concetto del simboleggiare, da lui espressamente utilizzato, postula già per il gradino più elevato quel dualismo che Hauser attribuisce solo al neolitico. Da un lato il dualismo servirebbe all'organizzazione unitaria nell'arte, dall'altro in esso si manifesterebbe la struttura di una società articolata, ossia necessariamente gerarchica e istituzionalistica; una società in cui già si produce. Durante il medesimo periodo si sarebbero sviluppati il culto e il canone formale unitario, e con ciò l'arte si sarebbe scissa in un ambito sacrale e uno profano, in scultura di idoli e ceramica decorativa. Parallelamente a tale costruzione della fase propriamente animistica corre quella del preanimismo o, come oggi la scienza preferisce chiamarla, della "concezione non sensoriale del mondo", contrassegnata dalla "unità essenziale di tutto il vivente". Ma è contro l'obiettivo impenetrabilità dei fenomeni più antichi che si infrange tale costruzione: un concetto come quello di unità essenziale suppone già per la primissima fase una scissione tra forma e materia o, quanto meno, oscilla tra l'ammissione di quest'ultima e l'ammissione dell'unità. La colpa potrebbe averla il concetto di unità. L'uso attuale di esso fa confondere tutto, anche il rapporto tra l'uno e la molteplicità. In verità l'unità, così come è stata oggetto di riflessione da parte della filosofia per la prima volta nel *Parmenide* di Platone, si può pensare solo come una unità della molteplicità. L'indistinto della preistoria non è una tale unità, ma è al di qua della dicotomia in cui l'unità, come momento polare, unicamente ha senso. Perciò anche ricerche come quella di Fritz Krause su *Maschera e figura degli antenati* vanno in difficoltà. Secondo lui, nelle più antiche rappresentazioni non animistiche «la

forma è legata a quanto è materiale, non si può sciogliere dalla materia. Un mutamento dell'essenzialità è perciò possibile solo attraverso il mutamento di materia e forma, attraverso la totale trasformazione del corpo. Da qui la diretta conversione delle essenze l'una nell'altra»¹³. Krause, contro il concetto usuale di simbolo, illustra senz'altro giustamente come nella cerimonia con maschere la trasformazione non sia simbolica, ma, con un termine dello psicologo evolutivo Heinz Werner, un «incantesimo che dà forma»¹⁴. Per l'indiano la maschera non sarebbe semplicemente il demone la cui forza passa a chi indossa la maschera: costui di per sé diventerebbe in carne e ossa demone e, come sé, scomparirebbe¹⁵. Contro ciò sorge il dubbio che a ogni componente della tribù e anche a chi è mascherato sia immediatamente evidente la distinzione tra il suo proprio volto e la maschera e, dunque, la differenza che, secondo la costruzione neoromantica, non dovrebbe essere avvertibile. Né volto e maschera sono la stessa cosa né chi indossa la maschera può essere percepito in carne e ossa come demone. Il momento del dissimulare è insito al fenomeno, al contrario di quel che afferma Krause, secondo il quale né la forma spesso del tutto stilizzata né la copertura parziale di coloro che indossano le maschere pregiudicherebbero l'idea della «trasformazione d'essenza, attraverso la maschera, di colui che la indossa»¹⁶. Tuttavia un po' di credenza nella reale trasformazione è forse anche presente nel fenomeno, in modo simile a come i bambini nel gioco non distinguono nettamente tra sé e il ruolo interpretato pur potendo, a ogni istante, essere richiamati alla realtà. Anche l'espressione probabilmente non è qualcosa di primario, ma è divenuta. Potrebbe essere nata dall'animismo. Quando l'appartenente al clan imita l'animale totemico o una divinità temuta trasformandovisi, si forma l'espressione, qualcosa d'altro rispetto a ciò che il singolo è per sé. Benché l'espressione apparentemente vada imputata alla soggettività, in essa, nell'alienazione, è anche insito il non-io, forse il collettivo. Laddove il soggetto che si desta all'espressione ne cerca la sanzione, l'espressione è già testimonianza di un'incrinatura. Solo con il consolidarsi del soggetto ad autocoscienza l'espressione si rende autonoma come espressione di un tale soggetto, ma conserva la movenza del trasformarsi in qualcosa. Il riprodurre potrebbe venire interpretato come reificazione di questo modo di comportarsi, ostile proprio al moto dell'animo, espressione peraltro già a sua volta

rudimentalmente obiettivata. Al tempo stesso tale reificazione attraverso la riproduzione è anche emancipatoria: aiuta a liberare l'espressione rendendola disponibile al soggetto. Un tempo gli uomini erano forse privi di espressione come gli animali, che non ridono né piangono, benché le loro sembianze esprimano obiettivamente qualcosa, probabilmente senza che gli animali se ne accorgano. Lo fanno ricordare le maschere che rassomigliano a un gorilla, e in seguito le opere d'arte. L'espressione, il momento di natura dell'arte, è in quanto tale già qualcosa d'altro che meramente natura. – Le interpretazioni estremamente eterogenee sono rese possibili da un'obiettiva ambiguità. Anche affermare che nei fenomeni artistici preistorici sono intrecciati momenti eterogenei, è un modo di dire anacronistico. Piuttosto è forse dalla costrizione a liberarsi dalla signoria di ciò che non è coeso, insieme a un'organizzazione sociale più solida, che sono sorte egualmente separazione e unità. Plausibile è il *résumé* di Herskovitz secondo il quale le teorie evolutive che derivano l'arte da un "principio di validità" in prima istanza simbolico o realistico, non reggerebbero di fronte alla contraddittoria pluralità delle manifestazioni dell'arte preistorica e primitiva. La drastica contrapposizione tra convenzionalismo primitivo – il riferimento è alle stilizzazioni – e realismo paleolitico isola di volta in volta un aspetto. Nel periodo arcaico, come presso i popoli primitivi che oggi sopravvivono, sarebbe impossibile riconoscere in genere il predominio dell'uno o dell'altro principio. La scultura paleolitica sarebbe per lo più estremamente stilizzata, contrariamente alle contemporanee rappresentazioni "realistiche" della pittura rupestre; il realismo di quest'ultima sarebbe a sua volta permeato da elementi eterogenei, ad esempio decurtazioni che non si lascerebbero caratterizzare né in senso prospettico né in senso simbolico. Altrettanto complessa sarebbe oggi l'arte dei primitivi; forme estremamente stilizzate non sopprimerebbero affatto elementi realistici, soprattutto nella scultura. L'immersione nelle origini tiene, seducente, davanti agli occhi della teoria estetica modi tipici di procedere, per riportarle subito via ciò in cui la moderna coscienza interpretativa si illude di possedere un solido sostegno.

Un'arte più antica di quella paleolitica non è conservata. Indiscutibilmente, però, l'arte non incomincia con delle opere, prevalentemente magiche o già estetiche che siano. I disegni

rupestri sono gradi di un processo e non già un grado iniziale. Le immagini protostoriche devono essere state precedute dal modo mimetico di comportarsi, dal farsi uguale a qualcosa d'altro, non del tutto coincidente con la fede superstiziosa nell'influsso diretto; se un momento di distinzione tra i due non si fosse preparato in un lungo arco di tempo, i sorprendenti tratti di formazione integrale autonoma nelle figure rupestri sarebbero inspiegabili. Da quando però, prima di ogni obiettivazione, a un certo punto il modo estetico di comportarsi si è separato, foss'anche in maniera indeterminata, dalle pratiche magiche, ad esso inerisce qualcosa di residuale, come se la mimesi risalente allo strato biologico, diventata priva di funzioni, venisse mantenuta quasi fosse incisa, preludio del principio secondo cui la sovrastruttura si sovvertirebbe più lentamente della sottostruttura. Nei lineamenti di qualcosa di superato dall'evoluzione complessiva, tutta l'arte è gravata da una sospetta ipoteca propria di ciò che non ha del tutto tenuto il passo, di ciò che è regressivo. Ma il modo estetico di comportarsi non è completamente residuale. In esso, che viene conservato nell'arte e di cui l'arte ha irrinunciabile bisogno, si raccoglie quanto da tempi immemorabili la civilizzazione ha brutalmente tagliato via, ha soffocato assieme alla sofferenza degli uomini per ciò che è stato loro estorto, che forse si esprime già nelle forme primarie della mimesi. Quel momento non va liquidato come irrazionale. L'arte è fin dai suoi relitti più antichi, in qualche modo tramandati, troppo profondamente imbevuta di razionalità. La caparbieta del comportamento estetico, più tardi celebrata dall'ideologia come eterna disposizione naturale della pulsione ludica, testimonia piuttosto che nessuna razionalità fino a oggi è stata la razionalità piena, che non c'è una razionalità che sia tornata integralmente a vantaggio degli uomini, del loro potenziale, nemmeno della "natura umanizzata". Ciò che secondo i criteri della razionalità dominante viene ritenuto irrazionale nel comportamento estetico denuncia l'essenza particolare di quella *ratio* che è rivolta ai mezzi invece che agli scopi. Questi ultimi e un'obiettività dispensata dalla struttura categoriale sono quel che rammenta l'arte. In ciò essa ha la propria razionalità, il proprio carattere di conoscenza. Il modo estetico di comportarsi è la capacità di percepire nelle cose più di quel che sono; lo sguardo sotto cui ciò che è si muta in immagine. Benché questo modo di comportarsi possa facilmente essere revocato in quanto inadeguato dall'esistente, quest'ultimo diventa esperibile

solo in esso. Un ultimo presagio della razionalità nella mimesi traspare dalla dottrina di Platone dell'entusiasmo quale condizione della filosofia, della conoscenza in senso forte, tanto che ciò egli non l'ha richiesto solo teoreticamente ma l'ha illustrato nel decisivo punto di svolta del *Fedro*. Tale dottrina platonica è decaduta a patrimonio culturale senza perdere il proprio contenuto di verità. Il comportamento estetico è il forte correttivo della coscienza reificata, che frattanto si espande fino a diventare totalità. Ciò che del modo estetico di comportarsi spinge per venire alla luce, che si sottrae alla signoria, affiora *e contrario* in persone che ne difettano, in coloro che sono privi di senso artistico. Il loro studio dovrebbe essere prezioso per l'analisi del comportamento estetico. Anche secondo i *desiderata* della razionalità dominante essi non sono affatto i più progrediti e i più sviluppati; né sono semplicemente persone a cui mancherebbe una proprietà particolare e sostituibile. Piuttosto, nella loro costituzione complessiva, sono deformati fino al patogeno: sono concretistici. Chi si esaurisce spiritualmente nella proiezione è un pazzo – cosa che gli artisti non devono in nessun modo essere –; chi non proietta affatto non capisce l'essente, che egli ripete e falsifica calpestando per bene ciò che si era debolmente profilato al preanimismo, la comunicazione reciproca tra tutti i dispersi singoli. La sua coscienza è tanto non-vera quanto lo è una coscienza che confonde il fantasticato e la realtà. Si capisce solo quando il concetto trascende ciò che vuole capire. L'arte ne fa la prova; l'intelletto che mette al bando tale capire diventa immediatamente stupidità, non coglie l'oggetto poiché lo soggioga. L'arte si legittima all'interno della signoria perché la razionalità perde forza quando il modo estetico di comportarsi è represso o addirittura, per la costrizione di certi processi di socializzazione, non si è proprio costituito. Il conseguente positivismo, già secondo la *Dialettica dell'illuminismo*, trapassa in idiozia: quella di chi è privo di senso artistico, di chi è stato castrato con successo. La sapienza piccolo-borghese, che discerne l'uno dall'altro sentimento e intelletto e si frega le mani quando li trova bilanciati, è, come a volte le trivialità, la caricatura dello stato di cose per cui in millenni di divisione del lavoro la soggettività si è in sé conformata a tale divisione. Solo che sentimento e intelletto nella costituzione umana non sono qualcosa di assolutamente diverso, e anche nella loro separazione restano dipendenti l'uno dall'altro. I modi di reagire sussunti sotto il concetto di sentimento diventano riserve

sentimentali senza valore appena si chiudono al riferimento al pensiero e si contrappongono ciecamente alla verità; il pensiero, d'altro canto, si avvicina alla tautologia se si ritrae di fronte alla sublimazione del modo mimetico di comportarsi. L'esiziale separazione dei due è divenuta e revocabile. Una *ratio* senza mimesi nega se stessa. Gli scopi, *raison d'être* della *raison*, sono qualitativi e la facoltà mimetica coincide con quella qualitativa. L'autonegazione della ragione, peraltro, ha una sua necessità storica: il mondo che perde obiettivamente la propria apertura non ha più bisogno di uno spirito che ha il proprio concetto nell'aperto, e riesce appena a sopportare le tracce di esso. L'attuale perdita di esperienza potrebbe coincidere ampiamente, nel suo versante soggettivo, con la violenta rimozione della mimesi, in luogo della trasformazione di essa. Ciò che oggi in vari settori dell'ideologia tedesca si continua a chiamare dotato di senso artistico, è tale rimozione elevata a principio, e trapassa nell'anartistico. Il comportamento estetico non è, però, né immediatamente mimesi né la mimesi rimossa, ma il processo che essa sprigiona e in cui essa si conserva modificata. Esso ha luogo sia nel rapporto del singolo con l'arte sia nel macrocosmo storico; è nel movimento immanente di qualunque opera d'arte, nelle sue proprie tensioni e nella loro possibile composizione, che esso si coagula. Alla fine il comportamento estetico andrebbe definito come la capacità di rabbrivire in qualche modo, come se la pelle d'oca fosse la prima immagine estetica. Ciò che più tardi si chiama soggettività, liberandosi dalla cieca paura del brivido, è al tempo stesso il vero e proprio dispiegarsi di quest'ultimo; nulla è vita nel soggetto tranne il fatto che esso rabbrivisce, reazione alla signoria totale che lo trascende. La coscienza senza brivido è quella reificata. Il brivido in cui la soggettività dà segno di sé senza già sussistere è, invece, l'esser toccato da un altro. A quel brivido il modo estetico di comportarsi si assimila, anziché assoggettarselo. Tale riferimento costitutivo del soggetto all'obiettività coniuga, nel modo estetico di comportarsi, eros e conoscenza.

1 Per il quadro critico dei temi in questione l'autore ringrazia sentitamente Renate Wieland dell'Istituto di Filosofia dell'Università di Francoforte.

2 B. CROCE, *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft*, trad. ted. di H. Feist e R. Peters, Tübingen 1930,

p. 140 [*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), a cura di G. Galasso, Milano 1990, pp. 166 sg.].

3 Cfr. M. J. HERSKOVITZ, *Man and his Work*, New York 1948.

4 Cfr. P. VALÉRY, *Œuvres* cit., vol. II, p. 681.

5 A. HAUSER, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 19672, p. 1 [*Storia sociale dell'arte*, trad. it. di A. Bovero e M. G. Arnaud, 2 voll., Torino 19746, vol. I, p. 23 (trad. modificata)].

6 *Ibid.*, p. 3 [trad. it. cit., vol. I, p. 25 (trad. modificata)].

7 *Ibid.*, p. 5 [trad. it. cit., vol. I, p. 26].

8 *Ibid.*, p. 8 [trad. it. cit., vol. I, p. 28].

9 Cfr. E. HOLM, *Felskunst im südlichen Afrika* cit., p. 196.

10 A. HAUSER, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* cit., p. 4 [trad. it. cit., vol. I, p. 26 (trad. modificata)].

11 Cfr. W. F. E. RESCH, *Gedanken zur stilistischen Gliederung der Tierdarstellungen in der nordafrikanischen Felsbildkunst* cit., pp. 108 sg.

12 Cfr. K. LORENZ, *Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung*, in «Zeitschrift für Tierpsychologie», vol. V, p. 258; A. GEHLEN, *Über einige Kategorien des entlasteten...* cit., pp. 69 sgg. [trad. it. cit., pp. 139 sgg.].

13 Cfr. F. KRAUSE, *Maske und Ahnenfigur* cit., p. 231.

14 H. WERNER, *Einführung in die Entwicklungspsychologie*, Leipzig 1926, p. 269.

15 Cfr. F. KRAUSE, *Maske und Ahnenfigur* cit., pp. 223 sgg.

16 *Ibid.*, p. 224.

Protointroduzione

Quel che è invecchiato dell'estetica tradizionale. Dal concetto di estetica filosofica promana un senso di vecchio, analogamente al concetto di sistema o di morale. Questa sensazione non è affatto circoscritta alla prassi artistica o alla generale indifferenza nei confronti della teoria estetica. Anche nella cerchia accademica da decenni le pubblicazioni al riguardo diminuiscono vistosamente. Un recente lessico filosofico fa riferimento a ciò: «Quasi nessun'altra disciplina filosofica poggia su presupposti così incerti come l'estetica. Come una banderuola, essa viene "fatta girare da ogni folata filosofica, culturale, di teoria della scienza, in senso ora metafisico e ora empirico, ora normativo e ora descrittivo, talvolta a partire dall'artista e talaltra dal fruitore, oggi essa vede il centro dell'estetico nell'arte, rispetto alla quale il bello naturale andrebbe interpretato solo come stadio preliminare, e domani trova nel bello artistico solo un bello naturale di seconda mano". Il dilemma dell'estetica, descritto in tal modo da Moritz Geiger, caratterizza la situazione fin dalla metà del XIX secolo. La ragione di questo pluralismo di teorie estetiche, che spesso non sono state neanche realizzate fino in fondo, è duplice: da una parte, risiede nella difficoltà, anzi nell'impossibilità di principio di analizzare l'arte in generale attraverso un sistema di categorie filosofiche; dall'altra, risiede nella tradizionale dipendenza degli enunciati estetici da posizioni di teoria della conoscenza che essi hanno a presupposto. La problematicità della teoria della conoscenza si ripresenta immediatamente nell'estetica, poiché il modo in cui quest'ultima può interpretare i propri oggetti dipende da quale concetto di oggetto quella possiede in linea di principio. Questa tradizionale dipendenza è però data fin dall'inizio dalla cosa stessa ed è già contenuta nella terminologia»¹. Con ciò la situazione, benché descritta in maniera adeguata, non viene spiegata a sufficienza; non meno controversi sono gli altri rami della filosofia, incluse teoria della conoscenza e logica, senza tuttavia che l'interesse sia venuto meno in modo simile. A scoraggiare è la posizione particolare della disciplina. Croce ha introdotto nella teoria estetica un nominalismo radicale. Quasi contemporaneamente, importanti concezioni hanno preso le distanze dalle cosiddette questioni di principio e si sono immerse in specifici problemi formali e in materiali specifici; basti citare di Lukács la teoria del romanzo, di Benjamin la critica delle

Affinità elettive, cresciuta a trattato vero e proprio, e *Il dramma barocco tedesco*. Quest'ultima opera, nello svolgere una profonda difesa del nominalismo di Croce², tiene conto anche di uno stato della coscienza che si aspetta un chiarimento sulle grandi questioni tradizionali dell'estetica, soprattutto riguardanti il contenuto metafisico, non più da parte di principi fondamentali universali, ma in ambiti che di solito si ritengono meri *exempla*. L'estetica filosofica è caduta nella fatale alternativa tra stupida e triviale universalità da un lato, e giudizi arbitrari, per la maggior parte tratti da idee convenzionali, dall'altro. Il programma di Hegel di non pensare dall'alto, ma di rimettersi ai fenomeni, è diventato prospettabile in estetica solo per il tramite di un nominalismo al cui cospetto la sua stessa estetica conserverebbe, in conformità alle proprie componenti classicistiche, molte più invarianti astratte di quanto sia compatibile con il metodo dialettico. Tale conseguenza ha però posto in discussione al tempo stesso la possibilità di una teoria estetica tradizionalmente intesa. Infatti l'idea del concreto, insita in generale in qualunque opera d'arte, anzi in qualsiasi esperienza di qualcosa di bello, non permette nella trattazione dell'arte di allontanarsi dai fenomeni determinati in maniera simile a come, abbastanza erroneamente, è sembrato a lungo possibile al *consensus* filosofico nell'ambito della teoria della conoscenza o dell'etica. A una dottrina del concreto estetico in generale sfuggirebbe di necessità ciò a cui l'oggetto la obbliga a interessarsi. Quel che dell'estetica è obsoleto è dovuto al fatto che essa non si è consegnata ad esso. Per la propria forma essa sembra votata a un'universalità che sfocia nell'inadeguatezza in rapporto alle opere d'arte e, complementariamente, in valori d'eternità transitori. La diffidenza accademica nei confronti dell'estetica si deve all'immanente accademismo di quest'ultima. Il motivo per cui ci si disinteressa di questioni estetiche è la preconcepita paura istituzionalizzata della scienza per ciò che è non accertato e controverso, non quella per il provincialismo, per l'arretratezza dell'impostazione dei problemi rispetto a ciò di cui si tratta. L'atteggiamento sinottico e contemplativo che la scienza pretende dall'estetica è frattanto diventato inconciliabile con l'arte progredita, che talvolta, come Kafka, ormai non tollera più un atteggiamento contemplativo³. L'estetica diverge oggi, pertanto, fin dall'inizio da quel che tratta, con il sospetto di essere un fruitore spettatoriale, magari un degustatore. Senza volerlo, l'estetica

contemplativa presuppone, come proprio criterio, proprio quel gusto con cui l'osservatore affronta le opere scegliendo con distacco. Costui, per la sua parzialità soggettivistica, dovrebbe essere oggetto di riflessione teoretica proprio in quanto non solo fallisce di fronte alla recente modernità, ma ha forse fallito da un bel pezzo di fronte a quanto di volta in volta risulta avanzato. La richiesta hegeliana di mettere al posto del giudizio estetico di gusto la cosa stessa⁴ ha anticipato ciò; ma non è fuoriuscita per questo dall'atteggiamento infarcito di gusto dello spettatore disinteressato. Ad averglielo consentito è stato il sistema, che anima fecondamente la sua conoscenza anche laddove essa si è tenuta fin troppo distante dai propri oggetti. Hegel e Kant sono stati gli ultimi ad aver potuto scrivere, detto seccamente, una grande estetica senza comprendere nulla dell'arte. Ciò è stato possibile finché l'arte di per sé si orientava a norme di ampia portata che, senza essere poste in questione nella singola opera, venivano semplicemente disciolte nella problematica immanente di essa. È ben verosimile che non ci sia mai stata di fatto una qualunque opera di rilievo che con la propria configurazione non abbia mediato tali norme, così da mutarle, anche, virtualmente. Esse non sono state del tutto liquidate, qualcosa di loro è spiccato dalle singole opere. I grandi studiosi di estetica filosofica hanno proceduto in accordo con l'arte nella misura in cui hanno portato a concetto ciò che di quest'ultima è evidentemente universale; in conformità a uno stadio dello spirito in cui la filosofia e altre forme di esso, come l'arte, non erano ancora violentemente separate. Il fatto che in filosofia e in arte regnasse il medesimo spirito ha permesso alla filosofia di trattare l'arte in maniera sostanziale senza affidarsi alle opere. Peraltro, essi hanno fallito di regola nel tentativo necessario, motivato dalla non-identità dell'arte con le proprie determinazioni universali, di pensare le specificazioni di essa: in tal caso si sono avuti come conseguenza, negli idealisti speculativi, i più imbarazzanti giudizi errati. Kant, che non si è dovuto impegnare a dimostrare che l'aposteriori è apriori, proprio per questo ha fatto meno errori. Artisticamente irretito in un XVIII secolo⁵ che filosoficamente non avrebbe esitato a chiamare precritico, dunque precedente la piena emancipazione del soggetto, egli non si è compromesso quanto Hegel con affermazioni estranee all'arte. Persino a successive possibilità radicalmente moderne egli ha lasciato più spazio di Hegel⁶, che si è dedicato all'arte con coraggio ben maggiore. Dopo

loro due sono venuti gli spiriti fini, in cattiva posizione intermedia tra la cosa stessa postulata da Hegel e il concetto. Essi hanno congiunto a un rapporto culinario con l'arte l'incapacità di costruirla. Georg Simmel, nonostante il suo decisivo volgersi alla singolarità estetica, è stato tipico per tale spirito fine. L'ambiente vitale della conoscenza d'arte è o la ferma ascesi del concetto, che con ostinazione non si lascia turbare dai fatti, oppure la coscienza inconsapevole in mezzo alle cose oggettive; l'arte non viene mai compresa da chi è spettatorialmente pieno di comprensione, da chi con gradevolezza si immedesima; ciò che di tale atteggiamento non è vincolante è fin dall'inizio indifferente nei confronti dell'essenziale delle opere, la loro vincolatezza. Produttiva lo è stata l'estetica solo finché ha rispettato per intero la distanza dall'empiria ed è penetrata, con il pensiero privo di finestre, nel contenuto del proprio altro; oppure quando, davvero vicina, giudica a partire dal lato interno della produzione come nelle testimonianze rapsodiche di singoli artisti, che hanno peso non in quanto espressione della personalità, irrilevante per l'opera d'arte, ma perché spesso, senza ricorrere al soggetto, notano qualcosa dell'esperienza irruente della cosa oggettiva. A nuocere a testimonianze del genere è di solito la loro ingenuità, imposta all'arte dal *convenu* sociale. O gli artisti si ostinano a dar contro l'estetica per un rancore artigianale, oppure questi antidilettanti escogitano dilettantesche teorie ausiliarie. Per essere di apporto all'estetica, le loro dichiarazioni hanno bisogno dell'interpretazione. Prescrizioni artigianali, che polemicamente si sostituiscono all'estetica, sfociano nel positivismo, anche quando simpatizzano con la metafisica. I consigli su come confezionare un rondò nel modo più abile sono inutili appena, per ragioni di cui il precetto artigianale non sa niente, non è più possibile scrivere rondò. Le sue rigide regole hanno bisogno della spiegazione filosofica per essere più di un decotto di quanto è abituale. Se si spezzano prima di tale passaggio, allora quasi di regola chiedono soccorso a una ben poco chiara visione del mondo. La difficoltà di un'estetica che sia più di una branca rianimata a forza è forse, dopo la fine dei sistemi idealistici, la seguente: collegare alla vicinanza ai fenomeni, propria di chi produce, la forza concettuale non guidata da alcun concetto superiore fisso, da alcuna "massima"; rinviata al *medium* concettuale, tale estetica supererebbe la mera fenomenologia delle opere d'arte. Rispetto a ciò resta vano il tentativo di passare, costretti dalla situazione nominalistica, a ciò

che si è pure chiamato estetica empirica. Se ad esempio, seguendo il *diktat* di tale scientificizzazione, da descrizioni empiriche si volesse salire, classificando e astraendo, a norme estetiche universali, si ricaverebbe qualcosa di esiguo, che non reggerebbe mai il confronto con le categorie penetranti e relative al contenuto oggettivo proprie dei sistemi speculativi. Applicati alla prassi artistica attuale, distillati di tal genere sarebbero utili all'incirca quanto, da sempre, i modelli artistici. Tutte le questioni estetiche mettono capo a quelle relative al contenuto di verità delle opere d'arte: è vero quel che un'opera nella propria configurazione porta obiettivamente in sé dello spirito? Proprio questo per l'empirismo è *anathema* in quanto superstizione. Per esso le opere d'arte sono fasci di stimoli non qualificati. Che cosa esse sono in sé si sottrarrebbe al giudizio, sarebbe meramente proiettivo. Solo le reazioni soggettive alle opere d'arte si potrebbero osservare, misurare e generalizzare. Con ciò sfugge alla trattazione quanto propriamente costituisce l'oggetto dell'estetica. Quest'ultima viene sostituita da una sfera profondamente preestetica; socialmente essa si è rivelata essere quella dell'industria culturale. L'operazione di Hegel non è criticata da una presunta scientificità più elevata, ma è dimenticata in funzione del volgare adattamento. Il fatto che l'empirismo sia respinto dall'arte, di cui esso del resto, escluso il solo e davvero libero John Dewey, non ha tenuto granché conto se non per assegnarle, in quanto poesia, tutte le conoscenze che non acconsentivano alle sue regole del gioco, forse si spiega con il fatto che l'arte costitutivamente rifiuta tali regole di gioco, in quanto essente che non si risolve nell'essente, nell'empiria. Essenziale nell'arte è ciò che in essa non accade⁷, incompatibile con la misura empirica di tutte le cose. Pensare quel "ciò che non accade" nell'arte è la coercizione all'estetica.

Mutamento di funzione dell'ingenuità. Alle difficoltà obiettive di quest'ultima si unisce soggettivamente la resistenza più diffusa. Tantissime persone la considerano superflua. Essa disturba il divertimento domenicale che è diventata per loro l'arte, complemento della quotidianità borghese nel tempo libero. Malgrado sia del tutto estranea all'arte, tale resistenza contribuisce anche a che si esprima qualcosa di affine all'arte. Infatti quest'ultima tutela l'interesse della natura oppressa e dominata nella società razionalizzata e socializzata in misura crescente. Ma il

meccanismo rende istituzionale anche tale resistenza e ne trae profitto. Recinta l'arte in quanto riserva naturale dell'irrazionalità da cui il pensiero andrebbe tenuto fuori. Con ciò essa si allea con un'idea caduta giù dalla teoria estetica e degradata a ovvietà, secondo cui l'arte dovrebbe essere semplicemente intuitiva, mentre essa partecipa ovunque al concetto. In maniera primitiva il primato, per quanto problematico, dell'intuizione nell'arte viene confuso con il monito a non riflettere su di essa, visto che non l'avrebbero fatto nemmeno gli artisti riconosciuti. Il derivato di tale modo di pensare è un concetto floscio di ingenuità. Nel dominio del sentimento puro – il termine compare nel titolo dell'estetica di uno dei più celebri neokantiani – è tabù tutto quello che è simile alla logicità, malgrado i momenti di rigosità nell'opera d'arte, il cui rapporto con la logica extraestetica e con la stessa causalità può forse essere determinato solo da un'estetica filosofica⁸. Il sentimento diventa così il proprio contrario: viene reificato. L'arte è effettivamente il mondo replicato, tanto uguale quanto disuguale al mondo. L'ingenuità estetica, nell'epoca della dirigistica industria culturale, ha mutato la propria funzione. Ciò che un tempo si elogiava delle opere d'arte ponendo a loro sostegno il piedistallo della loro classicità, ossia la nobile semplicità, è diventato sfruttabile come strumento per accalappiare clienti. I consumatori, a cui viene assicurato e ficcato in testa di essere ingenui, devono venir dissuasi dal farsi sciocchi pensieri su quel che devono ingoiare e su quel che è stato messo nelle pillole. La semplicità di un tempo è tradotta nella semplicioneria del consumatore di cultura, che con gratitudine e con una coscienza metafisicamente pulita compra dall'industria il ciarpame comunque inevitabile. Appena viene assunta come punto di vista, l'ingenuità già non esiste più. Un rapporto genuino tra l'arte e l'esperienza della coscienza di essa consisterebbe nell'istruzione che, mentre educa a resistere all'arte in quanto bene di consumo, fa diventare sostanziale, per chi recepisce, che cosa sia un'opera d'arte. Da tale istruzione oggi l'arte è, già in coloro che producono, ampiamente staccata. Ciò essa lo deve espiare con la permanente tentazione per il subartistico, fin dentro i più raffinati modi di procedere. L'ingenuità degli artisti è degenerata a ingenua arrendevolezza nei confronti dell'industria culturale. Non l'ingenuità è mai stata immediatamente l'essenza naturale dell'artista, ma l'ovvietà con cui egli si è comportato nel contesto sociale prescrittogli, un pezzetto di conformismo. La sua misura

sono state forme sociali accettate in modo relativamente tranquillo dal soggetto artistico. L'ingenuità, con la sua ragione e il suo torto, è legata a quanto il soggetto acconsente o resiste a quelle forme, l'unica cosa che possa ancora rivendicare ovvietà. Da quando la superficie dell'esistenza, cioè qualsiasi immediatezza che essa volge agli uomini, è diventata ideologia, l'ingenuità si è rovesciata nel suo proprio contrario, nei riflessi condizionati di una coscienza reificata al mondo reificato. La produzione artistica che non si lascia fuorviare nell'impulso contro l'irrigidimento della vita, dunque quella davvero ingenua, diventa ciò che secondo le regole del gioco del mondo convenzionale si chiama non-ingenuo e tuttavia serba in sé un tanto di ingenuità nella stessa misura in cui nel comportamento dell'arte sopravvive qualcosa di non arrendevole al principio di realtà, un che di puerile, qualcosa che secondo le norme del mondo è infantile. Si tratta del contrario dell'ingenuità nel senso consolidato, ossia di quest'ultima sottoposta a giudizio. Hegel, e in maniera ancora più acuta Jochmann, l'hanno compreso. Essi, però, sono stati classicisticamente prevenuti nell'aver profetizzato, a causa di ciò, la fine dell'arte. I momenti ingenui e riflessivi di quest'ultima, in verità, sono sempre stati intrecciati molto più intimamente di quel che ha voluto ammettere l'anelito sotto il capitalismo industriale montante. La storia dell'arte che è venuta dopo di lui ha gettato luce sull'errore della prematura escatologia estetica di Hegel. L'errore di questa è stato di trascinarsi dietro l'ideale convenzionale di ingenuità. Lo stesso Mozart, che nella casa borghese svolge il ruolo dello zampettante figlio degli dèi dotato di talento, era, come testimonia ogni pagina della sua corrispondenza con il padre, incomparabilmente più riflessivo della sua immagine stereotipata: comunque riflessivo all'interno del proprio materiale, non sospeso astrattamente in aria al di sopra di esso. Quanto l'opera di un altro idolo domestico dell'intuizione pura, ossia quella di Raffaello, contenga la riflessione come condizione obiettiva, è evidente nei rapporti geometrici della composizione dell'immagine. L'arte priva di riflessione è la fantasia di ritorno dell'epoca riflessiva. Considerazioni teoretiche e risultati scientifici si sono da sempre amalgamati all'arte, l'hanno spesso preceduta, e gli artisti di maggior rilievo non sono stati quelli che sono arretrati davanti a ciò. Basta ricordare la scoperta della prospettiva aerea da parte di Piero della Francesca, o le speculazioni estetiche della Camerata fiorentina, dalle quali è sorto

il dramma musicale. Quest'ultimo rappresenta il paradigma di una forma a cui successivamente, beniamina del pubblico, è stata conferita l'aura dell'ingenuità, benché sia scaturita dalla teoria, essendo letteralmente un'invenzione⁹. In maniera simile, solo l'introduzione dell'accordatura temperata nel XVII secolo ha permesso la modulazione attraverso il ciclo delle quinte e con ciò Bach, che nel titolo della sua grande opera clavicembalistica vi ha alluso con riconoscenza. Nel XIX secolo anche il modo impressionistico di dipingere si è basato sull'analisi scientifica, interpretata correttamente o erroneamente, di processi retinici. Tuttavia gli elementi teoretici e riflessivi raramente sono rimasti invariati nell'arte. Talvolta quest'ultima – forse ancora di recente nell'elettronica – ha frainteso le scienze a cui si è richiamata. All'impulso produttivo proveniente dalla razionalità ciò non ha recato molto danno. Presumibilmente i teoremi fisiologici degli impressionisti sono stati immagini di copertura per le esperienze in parte estasiate, in parte socialmente critiche, delle grandi città e della dinamica delle loro immagini. Con la scoperta di una dinamica immanente al mondo reificato essi hanno voluto resistere alla reificazione che nelle grandi città era quanto mai evidente. Nel XIX secolo le spiegazioni delle scienze naturali hanno funto da motore dell'arte inconsapevole di se stesso. L'affinità è derivata dal fatto che la *ratio* a cui in quell'epoca ha reagito l'arte più progredita non era che quella attiva nelle scienze naturali. Benché nella storia dell'arte i teoremi scientifici di quest'ultima di solito defungano, senza di essi le pratiche artistiche si sarebbero sviluppate tanto poco quanto, d'altro canto, esse si spiegano a sufficienza a partire da quei teoremi. Per la ricezione ciò non è privo di conseguenze: nessuna ricezione adeguata può essere sottoposta a riflessione meno di quanto è recepito. Chi non sa che cosa sta vedendo o udendo, non è che goda il privilegio di un rapporto immediato con le opere, ma è incapace di percepire queste ultime. La coscienza non è lo strato di una gerarchia che si edifica sulla percezione, ma tutti i momenti dell'esperienza estetica sono reciproci. Nessuna opera d'arte consiste in una sovrapposizione di strati; questo è solo il risultato di un calcolo dell'industria culturale, della coscienza reificata. In un brano musicale complesso ed esteso, ad esempio, si può osservare che la soglia tra ciò che è primariamente percepito e ciò che è determinato tramite la coscienza, tramite la percezione riflettente, varia. Spesso la comprensione del senso di un fugace passaggio

musicale dipende dal conoscerne intellettivamente il relativo valore posizionale in un intero non presente; la presunta esperienza immediata dipende, dal canto suo, da un momento che va al di là della pura immediatezza. La percezione ideale delle opere d'arte sarebbe quella in cui ciò che è in tal modo mediato diventa immediato; l'ingenuità è scopo, non origine.

Inconciliabilità di estetica tradizionale e arte attuale. Tuttavia, il fatto che l'interesse per l'estetica sia venuto meno non è dovuto solo ad essa come disciplina, ma anche, e forse ancor più, all'oggetto. L'estetica sembra implicare tacitamente la possibilità dell'arte in generale, si rivolge fin dall'inizio più al "come" che al "che". Tale atteggiamento è diventato dubbio. L'estetica non può più partire dal fatto "arte" nello stesso modo in cui un tempo la teoria kantiana della conoscenza è partita dal fatto delle scienze matematiche della natura. Il trapassare in antiarte da parte dell'arte che resta fedele al proprio concetto rifiutandosi al consumo; il disagio dell'arte per se stessa dopo le catastrofi reali e in vista di quelle a venire, con cui il suo continuare a esistere è moralmente in contrasto, si comunicano alla teoria estetica, alla cui tradizione erano estranei scrupoli di tal sorta. Al proprio culmine hegeliano l'estetica filosofica ha pronosticato la fine dell'arte. È vero che l'estetica dopo se ne è dimenticata, ma l'arte l'avverte tanto più profondamente. Anche se rimanesse ciò che una volta era e che non può rimanere, essa diverrebbe, nella società che sta spuntando e in forza della propria mutata funzione al suo interno, qualcosa di interamente diverso. La coscienza artistica diffida a ragione di considerazioni che, già per la propria tematica e per l'*habitus* che ci si aspetta da loro, si comportano come se ci fosse ancora un terreno solido laddove, retrospettivamente, è discutibile se esso sia mai esistito e non sia sempre già stato quell'ideologia in cui si è palesemente trasformata l'attuale industria culturale insieme all'arte quale suo scomparto. La domanda sulla possibilità dell'arte è diventata talmente attuale da andare ben al di là della propria presunta forma più radicale: se e come sia possibile l'arte in generale. Al suo posto subentra la domanda sulla possibilità concreta dell'arte oggi. Quello per l'arte non è solo disagio della stagnante coscienza sociale di fronte alla modernità. Ovunque esso si estende a quel che è artisticamente essenziale, ai prodotti avanzati. L'arte, a sua volta, cerca rifugio nella negazione di se stessa, vuole sopravvivere attraverso la

propria morte. Ad esempio, nel teatro poco resiste a trastullo, diorama, lustrini, all'imitazione del mondo, anche nelle creazioni relative ai campi di prigionia. Il puro impulso mimetico – la felicità di un mondo replicato – che anima l'arte, fin dai tempi antichi in tensione con le componenti antimitologiche, illuministiche dell'arte, sotto il sistema della compiuta razionalità rispetto a scopi è cresciuto fino all'insopportabile. Sia l'arte sia la felicità destano il sospetto di infantilismo, sebbene la paura di ciò sia poi una regressione che disconosce la *raison d'être* di ogni razionalità; infatti il movimento del principio di autoconservazione, se non feticizza se stesso, conduce per proprio impulso al *desideratum* della felicità; non c'è niente di più forte che deponga a favore dell'arte. Del timore che l'arte ha per se stessa sono partecipi, nel tardo romanzo, gli impulsi contro la finzione del continuo avervi-presoparte. A ciò è ampiamente conforme la storia della narrativa a partire da Proust, senza che però il genere sia riuscito a scrollarsi completamente di dosso ciò che negli elenchi dei *bestsellers* denuncia, attraverso l'etichetta "*fiction*", quanto l'apparenza estetica sia diventata qualcosa di socialmente inessenziale. La musica si impegna a fondo per liberarsi dal momento in base al quale Benjamin ha definito, con una certa indulgenza, tutta l'arte precedente all'epoca della sua riproducibilità tecnica, ossia l'aura, l'incanto che comunque dalla musica, anche se dovesse trattarsi di anti-musica, promana appena essa incomincia, in presenza delle sue qualità specifiche. Da tratti di tal sorta l'arte non è afflitta allo stesso modo in cui lo è da residui correggibili del proprio passato. Essi sembrano cresciuti di pari passo con il suo stesso concetto. Quanto più però l'arte, per non vendere l'apparenza alla menzogna, deve effettuare per proprio conto la riflessione sui propri principî e magari farla entrare, come un antidoto, nella propria configurazione, tanto più essa diventa scettica nei confronti della presunzione di imporle l'autoriflessione dall'esterno. Sull'estetica grava l'onta di arrancare maldestramente con i propri concetti dietro una situazione dell'arte in cui quest'ultima, indifferente a ciò che diventa, scuote i concetti che difficilmente si possono dissociare da essa. Nessuna teoria, neanche quella estetica, può fare a meno dell'elemento dell'universalità. Ciò la induce nella tentazione di prendere partito per invarianti proprio del tipo di quelle che deve attaccare l'arte in senso forte moderna. La mania da scienze dello spirito di ridurre il nuovo al sempre-uguale, ad esempio il surrealismo al manierismo, il senso carente

per il valore posizionale storico dei fenomeni artistici in quanto indice del loro vero, corrisponde all'inclinazione dell'estetica filosofica a quelle prescrizioni astratte in cui di invariante non c'è che il loro venir continuamente smentite dallo spirito che si forma. Ciò che si instaura come norma estetica eterna è divenuto e transitorio; la pretesa di indelebilità è antiquata. Persino persone pedanti ammesse a insegnare in seminari esiterebbero ad applicare a una prosa come *La metamorfosi* o *La colonia penale* di Kafka, dove la sicura distanza estetica dall'oggetto traballa paurosamente, un criterio sancito come quello del compiacimento senza interesse; chi ha esperito la grandezza della poesia di Kafka non può non sentire quanto male le si attagli parlare di arte. Non diversamente vanno le cose per apriori di genere come il tragico o il comico nella drammaturgia contemporanea, a prescindere da quanto quest'ultima ne sia frammista, come lo spaventoso casermone di rovine medievali nella parabola di Kafka. Se i lavori teatrali di Beckett non possono essere considerati né tragici né comici, ancor meno essi sono, perciò, quel che potrebbe andare a genio a uno studioso scolastico di estetica, ossia forme miste del tipo della tragicommedia. Piuttosto essi danno esecuzione al giudizio storico su quelle categorie in quanto tali, fedeli alla suggestione secondo cui, ad esempio, su celebri testi fondamentali della comicità non si può più ridere, o lo si può fare solo in un riconquistato stadio di rozzezza. Conforme all'inclinazione della nuova arte a rendere tematiche, mediante autoriflessione, le sue proprie categorie, opere come *Godot* e *Finale di partita* – qui, ad esempio, nella scena in cui i personaggi principali decidono di ridere – mettono in tragedia il destino della comicità più che essere esse stesse comiche; con tale ridere in scena allo spettatore passa la voglia di ridere. Già Wedekind ha chiamato satira della satira un'opera cifrata contro l'editore del *Simplizissimus*. È falsa la superiorità della filosofia investita del ruolo, a cui la visione storica d'insieme procura la soddisfazione del *nil admirari* e che, nella pratica quotidiana con i propri valori d'eternità, dall'essere-sempre-uguale di tutte le cose trae il profitto di sbarazzarsi di ciò che è seriamente diverso, di ciò che fa male al vigente, in quanto sarebbe sin dall'inizio qualcosa di rifritto. Questo atteggiamento è complice di un atteggiamento reazionario sia sul piano della psicologia sociale sia sul piano istituzionale. Solo in un processo di autocoscienza critica l'estetica riuscirebbe a essere ancora all'altezza dell'arte, se mai ne è stata

capace.

Contenuto di verità e feticismo delle opere d'arte. Ma nel momento in cui, spaventata dalle tracce, sospetta dell'estetica in quanto qualcosa che è rimasto indietro rispetto ad essa, l'arte deve in segreto temere che un'estetica non più anacronistica riesca a recidere i fili della vita dell'arte tesi fino a spezzarsi. Solo questa sarebbe in grado di giudicare se e come l'arte sopravviva dopo il crollo della metafisica a cui deve esistenza e contenuto. La metafisica dell'arte è diventata istanza della persistenza di essa. L'assenza di senso teologico, per quanto modificato, si acuisce nell'arte come crisi della sensatezza propria di essa. Quanto più inesorabilmente le opere tirano le conseguenze dallo stadio della coscienza, tanto più si avvicinano esse stesse all'insensatezza. Con ciò esse acquisiscono una verità storicamente in scadenza che, se rinnegata, condanna l'arte a impotente consolazione e all'accordo con ciò che, cattivo, è vigente. Al tempo stesso, però, l'arte priva di senso comincia a perdere il proprio diritto all'esistenza, almeno stando a tutto ciò che fino alla fase recente risulta incrollabile. Alla domanda a quale scopo essa esista, non avrebbe altra risposta che quanto Goethe ha chiamato il sedimento dell'assurdo che sarebbe contenuto in ogni arte. Esso sale in alto e denuncia l'arte. Poiché ha almeno una delle proprie radici nei feticci, essa attraverso il proprio inesorabile progresso ricade nel feticismo, diventa un cieco fine a se stesso, e mette in mostra d'essere qualcosa di non-vero, per così dire una rappresentazione delirante collettiva, appena il suo valore di verità obiettivo comincia a vacillare come suo senso. Se la psicoanalisi pensasse a fondo i propri principî, allora, come ogni positivismo, dovrebbe esigere l'abolizione dell'arte, che essa tende comunque a eliminare nei suoi pazienti con l'analisi. Se si sancisce che l'arte è solo sublimazione, mezzo dell'economia psichica, allora ad essa è negato il contenuto di verità, ed essa continua a sussistere unicamente come pio inganno. Ma la verità di tutte le opere d'arte non ci sarebbe più senza quel feticismo che ora si accinge a diventare la loro non-verità. La qualità delle opere d'arte dipende essenzialmente dal grado del loro feticismo, dalla venerazione che il processo di produzione tributa a ciò che si è fatto da sé, alla serietà che dimentica il divertimento relativo. Solo grazie al feticismo, all'accecamento dell'opera d'arte nei confronti della realtà di cui essa stessa è una parte, l'opera trascende la signoria del principio di

realtà in quanto qualcosa di spirituale.

Coercizione all'estetica. In prospettive di tal sorta l'estetica si dimostra non tanto superata, quanto scaduta. Il bisogno dell'arte non è di farsi prescrivere dall'estetica norme quando essa si trova irritata: è, invece, che nell'estetica si formi la forza di quella riflessione che difficilmente essa riesce a compiere da sola. Parole come materiale, forma, configurazione, che facilmente sgorgano dalla penna degli artisti contemporanei, nel loro uso corrente suonano un po' come luoghi comuni; risanarle da ciò è una funzione dell'estetica artisticamente utile. Anzitutto essa è però richiesta dal dispiegarsi delle opere. Non essendo atemporalmente uguali a se stesse, ma divenendo quel che sono, poiché il loro proprio essere è un divenire, esse chiamano in causa forme dello spirito attraverso le quali quel divenire si compie, come commento e critica. Queste restano però deboli se non riescono a cogliere il contenuto di verità delle opere. Ne diventano capaci solo raffinandosi in un'estetica. È il contenuto di verità di un'opera ad aver bisogno della filosofia. In esso soltanto quest'ultima converge con l'arte ovvero si spegne in essa. La strada in tale direzione è quella dell'immanenza riflessa delle opere, non l'applicazione esteriore di filosofemi. Con rigore occorre distinguere il contenuto di verità delle opere da qualunque filosofia introdottavi a forza vuoi dall'autore, vuoi dal teorico; c'è da sospettare che le due cose siano diventate incompatibili da quasi duecento anni¹⁰. D'altro canto, l'estetica si oppone seccamente alla pretesa della pur altrimenti meritevole filologia di accertarsi del contenuto di verità delle opere d'arte. Nell'epoca dell'inconciliabilità tra estetica tradizionale e arte attuale, la teoria filosofica dell'arte non ha altra scelta che, per variare un'espressione di Nietzsche, pensare le categorie che tramontano come categorie che si trasformano, con una negazione determinata. Solo il dissolversi motivato e concreto delle categorie estetiche correnti è ciò che resta come forma di un'estetica attuale; esso, al tempo stesso, mette in libertà la mutata verità di quelle categorie. Se, da un lato, gli artisti sono costretti a una continua riflessione, dall'altro questa va sottratta alla sua casualità per non degenerare in arbitrarie e amatoriali ipotesi ausiliarie, in razionalizzazioni di un passatempo o in dichiarazioni cosmiche non vincolanti su ciò che si è voluto fare, senza giustificazione in quanto si è realizzato. *Al pari pris* tecnologico dell'arte contemporanea nessuno dovrebbe

piú abbandonarsi ingenuamente; altrimenti essa si mette esclusivamente a sostituire lo scopo – la creazione – con i mezzi, i modi di procedere, con cui quello viene prodotto. La tendenza a ciò è fin troppo profondamente in armonia con quella della società nel suo complesso, poiché gli scopi, l'edificazione ragionevole dell'umanità, sono erroneamente costruiti per idolatrare i mezzi, la produzione per la produzione, la piena occupazione e quel che ne consegue. Mentre in filosofia l'estetica è passata di moda, gli artisti più progrediti ne avvertono tanto più fortemente la necessità. Anche Boulez non ha certo di mira un'estetica normativa di stile consueto, ma una teoria dell'arte determinata sul piano della filosofia della storia. Ciò che egli intende con «*orientation esthétique*» andrebbe tradotto nel modo più appropriato con autoriflessione critica dell'artista. Se l'ora dell'arte ingenua, come ha visto Hegel, è passata, è perché essa deve incorporare in sé la riflessione spingendola così in là che questa non si liberi più al di sopra di essa come qualcosa che le sia esteriore, estraneo; questo significa oggi l'estetica. Perno delle considerazioni di Boulez è di aver dubitato dell'opinione corrente tra gli artisti d'avanguardia, secondo cui istruzioni commentate per l'uso di procedimenti tecnici sono già l'opera d'arte; a contare sarebbe invece solo quel che l'artista fa, non come e con quali mezzi, per quanto progrediti, egli l'abbia voluto fare¹¹. Anche per Boulez, dal punto di vista del processo concreto del creare, la visione della situazione storica, e il rapporto antitetico con la tradizione mediato da tale situazione, coincide con conseguenze obbligatorie per la produzione. La separazione tra precetti artigianali ed estetica che è stata decretata dogmaticamente già da Schönberg in base a una critica giustificata dell'estetica estranea alla cosa oggettiva, e che era ovvia per gli artisti sia della sua generazione sia di quella del Bauhaus, viene smentita da Boulez in base al mestiere. Anche il *Manuale di armonia* di Schönberg ha potuto mantenerla per tutto il volume solo perché egli si è limitato nel libro a mezzi che da tempo non erano più i suoi; se avesse discusso di questi ultimi, allora egli, in assenza di prescrizioni artigianali da trasmettere, sarebbe stato spinto inesorabilmente a una riflessione estetica. Essa risponde al fatale invecchiare della modernità con la mancanza di tensione dell'opera tecnica totale. Infratecnicamente soltanto è difficile da ricavare, sebbene nella critica tecnica affiori sempre anche qualcosa di sovratecnico. Il fatto che attualmente l'arte che in qualche modo conta se ne stia

indifferente in mezzo alla società che la tollera, intacca l'arte stessa con i segni di qualcosa di in sé indifferente che, malgrado ogni determinazione, potrebbe ugualmente essere diverso o addirittura non essere. Le cose che di recente sono considerate criteri tecnici non permettono più un giudizio sul rango artistico e lo relegano spesso nella superata categoria del gusto. Numerose creazioni nei confronti delle quali è diventato inadeguato chiedersi che cosa valgono, sono dovute, stando all'osservazione di Boulez, ormai solo all'astratta contrapposizione all'industria culturale, non al contenuto o alla capacità di realizzarlo. La decisione a cui esse sfuggono spetterebbe solo a un'estetica che, da una parte, si dimostri all'altezza delle tendenze più avanzate e, dall'altra, le raggiunga e le superi per quel che riguarda la forza della riflessione. Al concetto di gusto, in cui la pretesa dell'arte alla verità sta per andare incontro a una miserevole fine, essa deve rinunciare. Si esige il pagamento del debito dell'estetica sviluppatasi fin qui, poiché essa, partendo dal soggettivo giudizio di gusto, ha fin dall'inizio privato l'arte della sua pretesa di verità. Hegel, che ha dato molto peso a quest'ultima e ha dato rilievo all'arte contro il carillon piacevole o utile, era per questo motivo nemico del gusto, benché non sia riuscito a vincerne la contingenza nelle parti materiali dell'estetica. Fa onore a Kant l'aver confessato l'aporia tra obiettività estetica e giudizio di gusto. Egli ha sì svolto un'analisi estetica del giudizio di gusto secondo i momenti di esso, ma li ha al tempo stesso pensati come momenti latentemente, aconcettualmente obiettivi. Con ciò ha sia indicato quella minaccia nominalistica, ineliminabile con un mero atto di volontà, che è propria di ogni teoria in senso forte, sia salvaguardato i momenti in cui essa supera se stessa. Grazie a questo movimento spirituale del proprio oggetto che, per così dire, ha chiuso gli occhi di fronte a quest'ultimo, egli ha aiutato a farsi pensiero i moti più profondi di un'arte che è sorta nei centocinquanta anni successivi alla sua morte: quella che va in cerca a tentoni della propria obiettività nell'aperto, allo scoperto. Occorrerebbe completare ciò che nelle teorie di Kant e di Hegel aspetta di essere adempiuto dalla riflessione seconda. Il ripudio della tradizione dell'estetica filosofica dovrebbe aiutare quest'ultima a ottenere quel che le spetta.

Estetica come rifugio della metafisica. Immanentemente il grave disagio dell'estetica si manifesta nel fatto che essa non può essere

costituita né dall'alto né dal basso; né dai concetti né dall'esperienza aconcettuale. Contro tale cattiva alternativa l'aiuta unicamente la cognizione propria della filosofia per cui fatto e concetto non si contrappongono polarmente l'uno all'altro, ma sono vicendevolmente mediati l'uno dall'altro. Ciò l'estetica deve assimilarlo, poiché l'arte ha di nuovo bisogno di essa da quando la critica si è dimostrata a tal punto disorientata da fallire di fronte all'arte con giudizi sbagliati o contingenti. Se, però, non vuole essere né prescrizione estranea all'arte né imbellè classificazione di quel che trova davanti a sé, essa non è pensabile che come estetica dialettica; tutto sommato non sarebbe una determinazione inadeguata del metodo dialettico dire che esso non si accontenta di quella scissione tra deduttivo e induttivo che domina un pensiero coattivamente irrigidito, e a cui si contrappongono esplicitamente le primissime formulazioni della dialettica nell'idealismo tedesco, quelle di Fichte¹². L'estetica non può restare indietro rispetto all'arte nella stessa misura in cui non può restare indietro rispetto alla filosofia. L'estetica di Hegel, nonostante la sua abbondanza di notevolissime osservazioni, ha reso del tutto giustizia al concetto di dialettica dei suoi scritti principali tanto poco quanto altre parti materiali del sistema. A ciò non si deve semplicemente porre rimedio. Nella dialettica estetica non si può presupporre la metafisica dello spirito che, sia in Hegel sia in Fichte, voleva garantire che il singolo con cui si avvia l'induzione e l'universale da cui si deduce sono una cosa sola. Ciò che per la filosofia in senso forte ha perso consistenza non può essere rifritto dall'estetica, essa stessa una disciplina filosofica. Più vicina alla situazione attuale è quella teoria kantiana che ha tentato di unire nell'estetica la coscienza del necessario e quella della contraffazione di esso. La sua andatura è quasi cieca. Essa va a tastoni nel buio e viene tuttavia guidata verso ciò a cui si rivolge da una costrizione. Questo è il nodo di tutta l'odierna fatica estetica. Non del tutto impotentemente essa cerca di districarlo. Infatti l'arte è, o è stata fino alla soglia più recente, data la clausola generale della propria apparenza, ciò che la metafisica, priva di apparenza, ha pur sempre voluto essere. Quando Schelling ha definito l'arte organo della filosofia, ha confessato senza volerlo quello che la grande speculazione idealistica di solito taceva o, nell'interesse della propria autoconservazione, negava; in conformità a ciò infatti Schelling, come si sa, non ha neanche sviluppato la propria tesi dell'identità in

modo inflessibile come Hegel. Il tratto estetico, quello di un gigantesco come-se, l'ha poi scorto Kierkegaard in Hegel, e si potrebbe dimostrare che è presente nella *Grande logica* fin nel dettaglio¹³. L'arte è l'essente e in ampia misura il sensibile che si determina come spirito nel modo che l'idealismo afferma essere proprio solo della realtà extraestetica. L'ingenuo *cliché* che tratta l'artista da idealista oppure, a seconda dei gusti, da sciocco per la presunta ragione assoluta della propria cosa oggettiva, nasconde l'esperienza di ciò. Le opere d'arte sono spirituali per il loro proprio modo di essere costituite, obiettivamente, e non già soltanto per la propria genesi in processi spirituali, spiritualmente: altrimenti sarebbero in linea di principio indistinguibili dal mangiare e dal bere. Sono privi di oggetto quei dibattiti estetici contemporanei, provenienti dal campo orientale, che confondono il primato della legge formale in quanto qualcosa di spirituale con una concezione idealistica della realtà sociale. Solo in quanto spirito l'arte è la contraddizione nei confronti della realtà empirica che va nella direzione della negazione determinata dell'organizzazione vigente del mondo. Dialetticamente l'arte si può costruire nella misura in cui le è insito lo spirito, benché essa non lo possieda come un assoluto o lo garantisca. Le opere d'arte, per quanto appaiano qualcosa di essente, sono cristallizzazione del processo tra quello spirito e il suo altro. Ciò implica una differenza dall'estetica hegeliana. In quest'ultima l'obiettività dell'opera d'arte è la verità dello spirito trasformata nella sua propria alterità e con questa identica. Per Hegel lo spirito diventava tutt'uno con la totalità, anche quello nell'arte. Esso però, caduta la tesi generale dell'idealismo, è nelle opere d'arte solo un momento; è sì quel che le rende arte, ma non è affatto presente senza ciò che gli è contrapposto. Esso divora tanto poco quest'ultimo quanto la storia non ha quasi mai conosciuto opere d'arte pure: che raggiungessero identità di spirito e non-spirituale. Lo spirito nelle opere è costitutivamente non puro. Le creazioni che sembrano incarnare tale identità non sono quelle di maggior rilievo. Ciò che nelle opere d'arte si contrappone allo spirito non è però affatto quel che c'è di naturale nei suoi materiali e nei suoi oggetti. Quest'ultimo costituisce nelle opere d'arte solo un valore limite. Quel che in loro è contrapposto, esse lo portano dentro di sé; i loro materiali sono preformati storicamente e socialmente come i loro modi di procedere, e quel che di loro è eterogeneo è, in esse, ciò che fa

resistenza alla loro unità e di cui l'unità ha bisogno per essere più di una vittoria di Pirro su qualcosa che non fa resistenza. Fin qui la riflessione estetica si trova d'accordo con la storia dell'arte, che ha posto inesorabilmente al centro ciò che è dissonante, fino ad abolirne la distinzione da quanto è consonante. In tal modo essa partecipa della sofferenza che, attraverso l'unità di quel processo, cerca a tentoni di arrivare al linguaggio, non scompare. L'estetica di Hegel si è distinta sul serio da quella meramente formale perché, nonostante i propri tratti armonicistici, nonostante la credenza nell'apparire sensibile dell'idea, ha riconosciuto ciò e ha unito l'arte alla coscienza dei bisogni. Colui che per primo ha previsto una fine dell'arte ha indicato anche il motivo più valido della sopravvivenza di essa: la sopravvivenza dei bisogni stessi che aspettano quell'espressione che le opere d'arte realizzano al posto loro, che sono senza parole. Ma il fatto che il momento dello spirito sia immanente alle opere d'arte vuol dire esattamente che esso non è equiparabile allo spirito che le ha prodotte, e nemmeno a quello collettivo dell'epoca. La determinazione dello spirito nelle opere d'arte è il compito supremo dell'estetica; tanto più urgente, poiché quest'ultima non può farsi dare in anticipo dalla filosofia la categoria dello spirito. Il *common sense*, incline a equiparare lo spirito delle opere d'arte a quel tanto di spirito che gli autori di queste vi hanno immesso, deve scoprire abbastanza rapidamente che è dalla resistenza del materiale artistico, dai postulati propri di quest'ultimo, dai modelli e dai modi di procedere storicamente attuali, a livello elementare già in relazione a uno spirito che, per brevità e divergendo da Hegel, si potrebbe chiamare obiettivo, che le opere d'arte sono co-costituite, tanto che la loro riduzione a spirito soggettivo diventa priva di valore. Ciò allontana la questione relativa allo spirito delle opere d'arte dalla genesi di esse. L'interdipendenza di materia e lavoro, come Hegel l'ha illustrata nella dialettica di servo e padrone, si riproduce in maniera pregnante nell'arte. Come quel capitolo della *Fenomenologia* rievoca storicamente la fase del feudalesimo, così all'arte stessa, in base alla sua mera esistenza, inerisce qualcosa di arcaico. La riflessione al riguardo è inseparabile da quella sul diritto dell'arte a continuare a esistere. I neotrogloditi lo sanno oggi meglio dell'ingenuità dell'imperturbata coscienza culturale.

Esperienza estetica come comprendere obiettivo. La teoria estetica,

disillusa nei confronti della costruzione aprioristica e posta sull'avviso contro la crescente astrazione, ha come teatro l'esperienza dell'oggetto estetico. Questo non è semplicemente qualcosa da conoscere dall'esterno ed esige che la teoria lo comprenda, non importa a quale livello di astrazione. Filosoficamente il concetto di comprendere è compromesso dalla scuola di Dilthey e da categorie come quella di empatia. Anche se si mettono fuori gioco teoremi di questo tipo e si aspira a una comprensione delle opere d'arte che sia una conoscenza rigorosamente determinata dall'obiettività di esse, si accumulano difficoltà. Bisogna subito ammettere che se c'è un luogo in cui la conoscenza si compie per strati, questo è l'estetica. Solo arbitrariamente si potrebbe fissare l'inizio di tale stratificazione nell'esperienza. Essa risale in profondità alle spalle della sublimazione estetica, senza distinguersi dal vivo percepire. A questo essa resta affine benché diventi ciò che è solo allontanandosi dall'immediatezza nella quale minaccia continuamente di risprofondare, come il comportamento di coloro che sono esclusi dall'istruzione, che nel raccontare la vicenda di un'opera teatrale o di un film usano il passato invece del presente; ma senza alcuna traccia di tale immediatezza, l'esperienza artistica è vana quanto lo è un'esperienza che si abbandona a tale momento. In maniera alessandrina essa poi mira senza centrare la pretesa di una propria esistenza immediata che ogni opera d'arte eleva, che lo voglia o meno. L'esperienza preartistica dell'estetico ha, però, la propria falsità nel suo identificarsi e controidentificarsi con le opere d'arte, come nella vita empirica e se possibile anche in grado più elevato, dunque grazie proprio a quell'atteggiamento che il soggettivismo considerava organo dell'esperienza estetica. Accostandosi acconcettualmente all'opera d'arte, essa resta prigioniera dell'ambito del gusto e si pone nei confronti dell'opera in modo sbagliato quanto l'erroneo uso di quest'ultima come esempio di massime filosofiche. La delicatezza dello spirito fine compiaciuto dall'identificazione fallisce di fronte alla durezza dell'opera d'arte; il duro pensiero però si inganna sul momento della ricettività senza il quale esso sarebbe altrettanto poco pensiero. L'esperienza preartistica ha bisogno della proiezione¹⁴, ma quella estetica è, proprio per il primato aprioristico della soggettività al suo interno, contromovimento nei confronti del soggetto. Essa esige una sorta di autonegazione di chi osserva, la sua capacità di interpellare, o di

scorgere, ciò che gli oggetti estetici da sé dicono o tacciono. L'esperienza estetica pone anzitutto distanza tra chi osserva e l'oggetto. Nell'idea di osservazione senza interesse ciò traspare. Sono gretti coloro il cui rapporto con le opere d'arte viene dominato dal chiedersi se e in quale misura, ad esempio, ci si possa mettere al posto dei personaggi che appaiono in esse; tutte le branche dell'industria culturale si basano su ciò e consolidano così la propria clientela. Quanto più l'esperienza artistica possiede propri oggetti, quanto più è in un certo senso vicina ad essi, tanto più anche si allontana da loro; l'entusiasmo per l'arte è estraneo all'arte. Quindi l'esperienza estetica, come sapeva Schopenhauer, spezza la signoria dell'autoconservazione ottusa, modello di uno stadio della coscienza in cui l'io non avrebbe più la propria felicità nei propri interessi, in fin dei conti nella propria riproduzione. – Il fatto che, tuttavia, chi percepisce adeguatamente il corso della vicenda di un romanzo o di un'opera teatrale, con tutte le sue motivazioni, oppure gli stati di cose in un quadro, con ciò non abbia ancora compreso le creazioni, risulta chiaro quanto il fatto che la comprensione ha bisogno di quei momenti. Ci sono descrizioni, addirittura analisi – ad esempio, certe analisi tematiche di brani musicali – esatte sul piano della scienza dell'arte, che sono in debito di tutto l'essenziale. Un secondo strato sarebbe il comprendere l'intenzione dell'opera, ciò che essa vuol dichiarare da sé, secondo il linguaggio dell'estetica tradizionale la sua idea, ad esempio la colpevolezza della moralità soggettiva nell'*Anitra selvatica* di Ibsen. L'intenzione dell'opera non è però uguale al contenuto di essa, e la relativa comprensione è provvisoria. Ad esempio, essa non sa giudicare se l'intenzione sia realizzata nella compagine dell'opera; se la configurazione di questa dia corso al gioco di forze, spesso agli antagonismi, che agiscono obiettivamente nelle opere d'arte, al di là delle intenzioni di esse. Oltre a ciò il comprendere l'intenzione non coglie ancora il contenuto di verità delle opere. Perciò qualsiasi comprendere opere è per essenza, non meramente per accidentalità biografica, processo, senz'altro non quel famigerato vissuto a cui con un colpo di bacchetta magica tutto dovrebbe cadere in braccio, e che tuttavia è una porta di accesso all'oggetto. L'idea del comprendere è che, attraverso la piena esperienza dell'opera d'arte, si prende coscienza del contenuto di essa in quanto qualcosa di spirituale. Ciò concerne sia il rapporto di quest'ultimo con materia, manifestazione e intenzione, sia la sua propria verità o falsità, secondo la logica

specifica delle opere d'arte, che insegna a distinguere al loro interno ciò che è vero e ciò che è falso. Le opere d'arte vengono comprese solo laddove l'esperienza che si ha di loro giunge all'alternativa di vero e non-vero oppure, quale gradino preliminare di essa, all'alternativa di giusto e sbagliato. La critica non si aggiunge esteriormente all'esperienza estetica, ma le è immanente. Il capire un'opera d'arte come complessione di verità la mette in relazione con la sua non-verità, poiché non sussiste nessuna opera che non partecipi del non-vero che è al di fuori di essa, quello dell'età del mondo. L'estetica che non si muove nella prospettiva della verità viene meno al proprio compito; per lo più è culinaria. Poiché per le opere d'arte il momento della verità è essenziale, esse partecipano della conoscenza, e dunque di questa partecipa il rapporto legittimo con loro. Consegnarle all'irrazionalità è un sacrilegio, compiuto con il pretesto di qualcosa di più elevato, contro ciò che di loro è elevato. La conoscenza delle opere d'arte segue una peculiare natura conoscitiva: esse sono quel modo di conoscenza che non è conoscere un oggetto. Tale paradosso è anche quello dell'esperienza artistica. Il suo *medium* è l'ovvia comprensibilità di ciò che è incomprensibile. Così si comportano gli artisti; questa è la ragione obiettiva di quel che delle loro teorie spesso è apocrifo e maldestro. Compito di una filosofia dell'arte è non tanto eliminare, spiegando, il momento dell'incomprensibile, come quasi immancabilmente ha cercato di fare la speculazione, ma di comprendere l'incomprensibilità stessa. Essa si conserva come carattere della cosa oggettiva; soltanto ciò trattiene la filosofia dell'arte dal far violenza a quest'ultima. La questione del poter comprendere diventa acuta all'estremo di fronte alla produzione attuale. Infatti quella categoria postula, se non si vuol spostare il comprendere nel soggetto condannandolo alla relatività, qualcosa che si può obiettivamente comprendere nell'opera d'arte. Se quest'ultima si prefigge l'espressione dell'incomprensibilità e nel suo segno sconvolge da sé ciò che di essa si può comprendere, la tramandata gerarchia del comprendere crolla. Il suo posto viene occupato dalla riflessione sul carattere d'enigma dell'arte. Tuttavia, proprio nella cosiddetta letteratura dell'assurdo – questo concetto collettivo si è infranto contro qualcosa di troppo eterogeneo per poter servire più che all'equivoco di una rapida intesa – emerge come comprendere, senso e contenuto non siano equivalenti. L'assenza di senso diventa intenzione; peraltro non ovunque con la medesima conseguenza; da

un lavoro teatrale come *Il rinoceronte* di Ionesco si può arguire abbastanza chiaramente, malgrado ci si attenda che il buon senso trasformi gli uomini in rinoceronti, quel che in precedenza si sarebbe chiamato idea: quella resistenza ai belati e alla coscienza standardizzata di cui sarebbe meno capace l'io ben funzionante di chi si è adattato con successo piuttosto che coloro che non hanno tenuto del tutto il passo con la dominante razionalità rispetto a scopi. L'intenzione di qualcosa di radicalmente assurdo potrebbe derivare dal bisogno artistico di tradurre lo stato della mancanza metafisica di senso in un linguaggio artistico che rinuncia al senso, in polemica ad esempio con Sartre, in cui quell'esperienza metafisica viene a sua volta intesa dalla creazione in maniera abbastanza palesemente soggettiva. Il contenuto metafisico negativo colpisce in Beckett, con la forma, ciò che è poetato. In tal modo, tuttavia, la creazione non diventa qualcosa di assolutamente incomprensibile; il giustificato rifiuto del suo autore di tirar fuori con spiegazioni presunti simboli, è fedele alla tradizione estetica per il resto ripudiata. Tra la negatività del contenuto metafisico e l'oscuramento di quello estetico vige una relazione, non identità. La negazione metafisica non consente più una forma estetica che da sé dia luogo a un'affermazione metafisica, e tuttavia riesce a diventare contenuto estetico, a determinare la forma.

Analisi immanente all'opera e teoria estetica. Il concetto di esperienza artistica verso cui fluisce l'estetica, e che, a causa del *desideratum* di comprendere, è inconciliabile con il positivismo, non coincide però affatto con il concetto corrente di analisi immanente all'opera. Questa, ovvia per l'esperienza artistica opposta alla filologia, segna indiscutibilmente nella scienza un deciso progresso. Rami della scienza dell'arte, come quello che accademicamente tratta della musica, si sono risvegliati dal loro farisaico letargo solo dopo aver recuperato quel metodo invece di occuparsi di tutto tranne che di questioni strutturali delle opere d'arte. Ma nel proprio adattamento per il tramite della scienza, l'analisi immanente alle opere, in forza della quale la scienza ha voluto guarire se stessa dalla propria estraneità all'arte, ha a sua volta assunto tratti del positivismo che vorrebbe oltrepassare. Il rigore con cui essa si concentra sulla cosa oggettiva agevola il rifiuto di tutto ciò che nell'opera d'arte, fatto di seconda potenza, non si trova, non accade. Anche musicalmente le analisi motivico-tematiche, salutari contro le ciance, soffrono spesso

della superstizione di aver già capito, grazie alla scomposizione nei materiali di base e nelle loro variazioni, ciò che poi, non capito e correlativo a tale ascesi, viene con troppa facilità ceduto alla cattiva irrazionalità. Un'osservazione immanente all'opera non è davvero troppo lontana da un'ottusa artigianeria, sebbene i risultati di quest'ultima siano di solito correggibili immanentemente, come vedute tecniche insufficienti. L'estetica filosofica, strettamente correlata all'idea dell'analisi immanente all'opera, si situa però dove questa non arriva. La sua riflessione seconda deve spingere oltre se stessi gli stati di cose contro cui urta l'analisi, e giungere al contenuto di verità con una critica in senso forte. L'analisi immanente all'opera è in se stessa, certo anche per togliere voce alla riflessione sociale sull'arte, ristretta. Il fatto che, da una parte, l'arte si faccia incontro alla società autonomamente e che, dall'altra, sia di per sé sociale, determina la legge della sua esperienza. Chi dell'arte esperisce solo quanto in essa è materiale e lo spaccia per estetica è grezzo, ma chi la percepisce solo come arte e ne fa una prerogativa si priva del contenuto di essa. Infatti quest'ultimo non può ancora essere meramente arte, se non vuole rendere l'arte indifferente come tautologia. Manca all'opera d'arte quella considerazione che si limita a ciò. La composizione interna dell'opera d'arte ha bisogno, per quanto in maniera mediata, di ciò che di per sé non è arte.

Sulla dialettica dell'esperienza estetica. L'esperienza da sola non è una sufficiente fonte di diritto estetico poiché sul piano della filosofia della storia le è tracciato un limite. Quando lo oltrepassa, essa decade ad apprezzamento empatizzante. Numerose opere d'arte del passato, alcune delle quali estremamente celebri, non sono più esperibili immediatamente e non vengono colte se si finge una tale immediatezza. Se è vero che il ritmo della storia si accelera secondo la legge delle progressioni geometriche, allora sono già trascinate in questo processo opere d'arte che storicamente ancora non si collocano affatto molto addietro. Esse portano con sé un'ostinata apparenza di quanto è spontaneamente accessibile che occorrerebbe innanzitutto distruggere per consentire la conoscenza di esse. Arcaiche sono le opere d'arte che si trovano nello stadio della propria inesperibilità. Quel limite non è rigido e non scorre di continuo; è invece spezzato, dinamico, e può diventare fluido per *correspondance*. Ci si appropria dell'arcaicità come esperienza di

qualcosa di non esperibile. Il limite dell'esperibilità tuttavia costringe a partire dalla modernità. È in ogni caso quest'ultima a gettare luce sul passato, mentre l'usanza accademica di limitarsi in gran parte al passato si scontra con ciò, e al tempo stesso, violando la distanza, fa violenza a ciò che è irrecuperabile. In fondo però l'arte, anche nell'estremo rifiuto della società, è di natura sociale ed è incompresa laddove tale natura non viene compresa assieme al resto¹⁵. A causa di ciò l'esperienza artistica perde la propria prerogativa. Ne ha colpa un procedimento che vagola tra le categorie. Essa si mette in moto da sé, grazie alla contraddizione secondo cui l'immanenza costitutiva dell'ambito estetico è anche l'ideologia che mina quest'ultimo. L'esperienza estetica deve oltrepassare se stessa. Essa passa attraverso gli estremi, non si insedia pacificamente nel loro cattivo mezzo. Né rinuncia ai motivi filosofici, che trasforma invece di trarne conseguenze, né esorcizza in sé il momento sociale. Il fatto che non sia all'altezza di una sinfonia di Beethoven tanto chi non comprende in essa i cosiddetti processi puramente musicali, quanto chi non vi percepisce l'eco della rivoluzione francese¹⁶; e il modo in cui i due momenti si mediano nel fenomeno, vanno annoverati tra i temi tanto ostici quanto irrecusabili di un'estetica filosofica. Non l'esperienza di per sé, ma solo il pensiero saturo di essa è all'altezza di ciò. L'estetica non deve accomodarsi acconcettualmente a fenomeni estetici. L'esperienza dell'arte ha come propria parte la coscienza dell'antagonismo di esterno e interno che le è immanente. La descrizione di esperienze estetiche, teoria e giudizio, è troppo poco. Se, da un lato, c'è bisogno dell'esperienza delle opere e non del pensiero meramente accostato, dall'altro nessuna opera d'arte si presenta adeguatamente in un'immediata datità; nessuna è comprensibile puramente in base a se stessa. Tutte sono sia qualcosa di in sé pienamente formato da una logica e una coerenza proprie, sia momenti interni alla connessione di spirito e società. Questi due momenti non vanno separati nettamente, secondo l'usanza scientifica. Della concordanza immanente è parte una giusta coscienza di ciò che è esteriore; l'ubicazione spirituale e sociale di un'opera può essere stabilita solo attraverso la sua cristallizzazione interiore. Non c'è niente di artisticamente vero la cui verità non si legittimi diffusivamente; non c'è opera d'arte di giusta coscienza che in sé non dia buona prova di sé per quel che concerne la qualità estetica. Il *kitsch* del campo orientale dice

qualcosa della non-verità della pretesa politica secondo cui là si sarebbe raggiunto quanto è socialmente vero. Benché il modello del comprendere estetico sia il comportamento che si muove all'interno dell'opera; benché il comprendere si comprometta appena la coscienza fuoriesce da quella zona, esso deve d'altro canto mantenersi mobile, sempre per così dire dentro e fuori, nonostante la resistenza a cui si espone tale mobilità del pensiero. A chi è solo dentro, l'arte non apre gli occhi; chi fosse solo fuori, falsa le opere d'arte per la propria carenza di affinità. Di più di un rapsodico andirivieni tra i due punti di osservazione l'estetica tuttavia lo diventa sviluppando il loro intreccio in relazione alla cosa oggettiva.

Universale e particolare. La coscienza borghese tende al sospetto di estraneità all'arte appena l'osservazione occupa una posizione esterna all'opera d'arte, nella stessa misura in cui di per sé, nel proprio rapporto con le opere d'arte, solitamente si muove all'esterno di queste. Va ricordato il sospetto che l'esperienza artistica nel suo complesso non sia affatto così immediata come piacerebbe alla religione artistica ufficiale. Ogni esperienza di un'opera d'arte è connessa con l'*ambiente*¹⁷ di quest'ultima, con il suo valore posizionale, con il suo luogo in senso letterale e traslato. Un'ingenuità eccessivamente zelante che voglia negarlo non fa che disconoscere ciò che per essa è sacro. In realtà qualunque opera d'arte, anche quella ermetica, attraverso il proprio linguaggio formale si estende al di là della propria chiusura monadologica. Qualsiasi opera d'arte ha bisogno, per essere esperita, di un pur rudimentale pensiero e, poiché questo non si può fermare, in fondo ha bisogno della filosofia in quanto comportamento pensante che non si interrompe in base a decreti dovuti a una divisione del lavoro. In virtù dell'universalità del pensiero, ogni riflessione richiesta dall'opera d'arte è anche una riflessione dall'esterno; della sua fecondità decide quel che per suo tramite riluce di ciò che è interno all'opera. All'idea di un'estetica è intrinseco di liberare, attraverso la teoria, l'arte dall'irrigidimento in cui incorre a causa della divisione del lavoro, per essa ineluttabile. Comprendere opere d'arte non è *χωρίς* dalla loro spiegazione; non già da quella genetica, ma da quella della loro complessione e del loro contenuto, per quanto poco spiegare e comprendere coincidano. Come al comprendere pertiene lo strato non esplicativo dell'esecuzione

spontanea, così vi pertiene anche quello esplicativo; il comprendere oltrepassa la comprensione artistica di tipo tradizionale. Lo spiegare implica, lo si voglia o meno, anche un ricondurre il nuovo e ignoto al noto, sebbene il meglio nelle opere si opponga a ciò. Senza tale riduzione, che commette un sacrilegio nei confronti delle opere d'arte, queste non potrebbero continuare a vivere. Ciò che di loro è essenziale, il non-colto, dipende da atti identificativi, dal cogliere; esso in tal modo viene falsato in qualcosa di noto e di vecchio. Pertanto la stessa vita delle opere è contraddittoria. Di questo paradosso l'estetica deve diventare consapevole, non potendo atteggiarsi come se il suo volgersi contro la tradizione fosse privo di mezzi razionali. Essa si muove nel *medium* di concetti universali anche in considerazione dello stadio radicalmente nominalistico dell'arte e malgrado l'utopia del particolare che ha in comune con l'arte. Questo non è solamente un suo bisogno, ma ha anche un proprio *fundamentum in re*. Mentre nell'esperienza del reale è l'universale ciò che è propriamente mediato, nell'arte è il particolare; se la conoscenza non-estetica si interrogava, come dice Kant, sulla possibilità del giudizio universale, ciascuna opera d'arte si interroga su come sia possibile un particolare sotto il dominio dell'universale. Ciò lega l'estetica, benché il suo non possa essere un metodo di sussunzione sotto il concetto astratto, a concetti, peraltro a quelli il cui *telos* è il particolare. Se la dottrina hegeliana del movimento del concetto ha la propria giurisdizione da qualche parte, questa è l'estetica; essa ha a che fare con un'interazione di universale e particolare che non imputa dall'esterno l'universale al particolare, ma lo ricerca nei centri di forza di quest'ultimo. L'universale è lo scandalo dell'arte: nel diventare quel che è, essa non può essere ciò che vuole diventare. All'individuazione, sua propria legge, il limite è posto dall'universale. L'arte conduce fuori e tuttavia non fuori, il mondo che essa riflette resta ciò che è finché viene semplicemente riflesso dall'arte. Anche Dada, quale gesto deittico in cui la parola si trasforma per scuotersi di dosso la propria concettualità, era universale quanto il pronome dimostrativo infantilmente ripetuto che il dadaismo si è scelto come parola d'ordine. Benché sogni l'assolutamente monadologico, l'arte è, per sua fortuna e sfortuna, ricolma di universale. Essa deve andare al di là del punto dell'assoluto τὸδε τι, in cui deve contrarsi. Ciò ha segnato obiettivamente la fine dell'espressionismo; per l'arte sarebbe stato necessario allontanarsi al di là di esso anche qualora

gli artisti si fossero adattati con minor arrendevolezza: essi sono regrediti alle sue spalle. Ovunque le opere d'arte, sulla via della propria concrezione, eliminano polemicamente un universale: un genere, un tipo, un idioma, una formula, ciò che è rigettato resta contenuto in loro attraverso la sua negazione; questo stato di cose è costitutivo per la modernità.

Critica dell'indagine fenomenologica sull'origine. Lo scorgere la vita dell'universale nel campo della specificazione fa porre però l'universalità al di là dell'apparenza di quello statico essere-in-sé che è stato il principale responsabile della sterilità della teoria estetica. La critica delle invarianti non nega semplicemente queste ultime, ma le pensa nella loro propria varianza. L'estetica deve rapportarsi al proprio oggetto non come a un fenomeno originario. La fenomenologia e la sua discendenza le offrono i propri servizi poiché, come bisognerebbe pretendere dall'estetica, si oppongono in egual misura al procedimento dall'alto e dal basso. In quanto fenomenologia dell'arte, essa non vorrebbe né spiegare quest'ultima a partire dal relativo concetto filosofico, né ascendere ad essa per astrazione comparativa, ma dire che cosa essa è. Tale essenza sarebbe l'origine di essa, criterio di ciò che di essa è vero e falso. Ma quel che spunta fuori dall'arte, venendo carpito con un colpo di bacchetta magica, resta estremamente esiguo, e rende assai poco per quel che riguarda le manifestazioni artistiche. Chi vuole ottenere di più deve misurarsi con contenuti oggettivi incompatibili con il precetto della pura essenzialità. La fenomenologia dell'arte fallisce per il presupposto della mancanza di presupposti. L'arte si beffa dei tentativi di farla giurare sulla pura essenzialità. Essa non è ciò che si dice sia stata da sempre, ma ciò che è diventata. Come la questione dell'origine individuale delle opere d'arte serve a poco per quel che riguarda la loro obiettività, che comprende i momenti soggettivi, così d'altro canto non bisogna ricorrere all'origine dell'arte dal suo proprio senso. Per essa non è accidentale, ma è legge il fatto di essersi sprigionata. Le determinazioni che ha ottenuto del suo puro concetto essa non le ha mai interamente soddisfatte e tira al loro guinzaglio; secondo Valéry, le opere d'arte più pure non sono affatto quelle più elevate. Se si volesse ridurre l'arte a fenomeni originari del comportamento artistico, come l'istinto imitativo, il bisogno d'espressione, le immagini magiche, si cadrebbe nel particolare e nell'arbitrario. Tali momenti concorrono,

entrano nell'arte, sopravvivono in essa; nessuno di questi essa è per intero. L'estetica non deve partire alla vana caccia di essenze originarie dell'arte, ma deve pensare fenomeni di tal genere in costellazioni storiche. Nessuna categoria singola isolata pensa l'idea di arte. Essa è una sindrome in sé mossa. Estremamente mediata in sé, ha bisogno della mediazione pensante; soltanto questa, non l'intuizione che si presume stia all'origine, mette capo al suo concetto concreto¹⁸.

Posizione nei confronti dell'estetica di Hegel. Il principio estetico cruciale di Hegel, quello del bello come apparire sensibile dell'idea, presuppone il concetto di quest'ultima in quanto concetto dello spirito assoluto. Solo se venisse onorata l'esigenza totale di quest'ultimo, solo se la filosofia riuscisse a portare al concetto l'idea dell'assoluto, quel principio avrebbe una sua forza. In una fase storica in cui la concezione della realtà della ragione è diventata una beffa macchiata di sangue, l'interpretazione di Hegel, malgrado il patrimonio di vera conoscenza che ha reso accessibile, sbiadisce a consolazione. Benché la sua concezione abbia felicemente mediato la storia con la verità, la verità propria di essa non può essere isolata dall'infelicità della storia. È vero che la critica di Hegel a Kant sopravvive. Il bello che voglia essere più dei giardini di tassi non è qualcosa di meramente formale, di risalente a funzioni intuitive soggettive, ma il suo fondamento va ricercato nell'oggetto. Tuttavia lo sforzo di Hegel di realizzare ciò è andato frustrato, perché postula a torto l'identità meta-estetica di soggetto e oggetto nell'intero. Anziché essere un fallimento casuale di singoli pensatori, è dovuto a tale aporia il fatto che oggi le interpretazioni filosofiche di poesie, proprio quando danno rilievo mitologico alla parola poetica e a ciò che è poetato, non penetrano in quest'ultimo, nella composizione delle opere da interpretare, riducendo invece queste ultime a teatro della tesi filosofica: sono filosofia applicata, qualcosa di fatale a priori, desunto dalle opere da cui esse mutano l'aria di concrezione, nulla all'infuori di se stesse. Benché l'obiettività estetica, in cui anche la categoria del bello è unicamente un momento, resti canonica per ogni riflessione fondata, essa non è più affidata a strutture concettuali preordinate all'estetica e diventa, essendo qualcosa di dubbio e al tempo stesso insicuro, peculiarmente fluttuante. Il suo posto è ormai solo l'analisi di stati di cose nella cui esperienza viene introdotta la forza di una

speculazione filosofica, sebbene questa non faccia affidamento su posizioni di partenza fisse. Le dottrine estetiche della speculazione filosofica non vanno conservate come patrimonio culturale, ma non bisogna neanche scuotersele di dosso, tanto meno a vantaggio di una presunta immediatezza dell'esperienza artistica: in questa si trova implicitamente già quella coscienza dell'arte, propriamente dunque la filosofia, da cui ci si crede dispensati se si osservano ingenuamente le creazioni. L'arte esiste solo all'interno di un linguaggio artistico già sviluppato, non sulla *tabula rasa* del soggetto e dei suoi presunti vissuti. Perciò questi ultimi sono indispensabili, senza però essere la fonte ultima del diritto della conoscenza estetica. Proprio i momenti dell'arte irriducibili al soggetto non vanno posseduti in netta immediatezza, hanno bisogno della coscienza e dunque della filosofia. Questa è insita in tutta l'esperienza estetica nella misura in cui essa non sia estranea all'arte, non sia barbarica. L'arte attende una propria esplicazione. Metodicamente questa si compie nel mettere a confronto le categorie e i momenti storicamente tramandati della teoria estetica con l'esperienza artistica, due cose che si correggono reciprocamente l'una in base all'altra.

Carattere aperto dell'estetica; estetica della forma e del contenuto (I).
L'estetica di Hegel dà fedelmente conto di ciò che va realizzato. Solo che il sistema deduttivo impedisce quell'abbandonarsi agli oggetti che a sua volta viene postulato sul piano del sistema. L'opera hegeliana vincola il pensiero, benché per quest'ultimo le risposte di essa non siano più vincolanti. Poiché le concezioni estetiche più potenti, quella kantiana e quella hegeliana, erano frutto dei sistemi, esse sono sconvolte dal crollo di questi ultimi, senza però per questo andar distrutte. L'estetica non rifluisce nella continuità del pensiero scientifico. Le singole estetiche affratellate alle filosofie non tollerano una formula comune come propria verità; essa va piuttosto cercata nel loro conflitto. Occorre sacrificare la dotta illusione secondo cui uno studioso di estetica erediterebbe da altri i problemi per poi continuare a lavorarci sopra in pace. Poiché l'idea di obiettività resta canone di ogni valida riflessione estetica, il posto di quest'ultima è la contraddizione sia di una qualunque creazione in sé sia dei pensieri filosofici nel rapporto degli uni con gli altri. Dal momento che l'estetica, per essere più che uno strepitare, vuole andare all'aperto e allo scoperto, le si

impone il sacrificio di qualunque sicurezza presa in prestito dalle scienze; nessuno l'ha detto con maggior disinvoltura del pragmatista Dewey. Poiché l'estetica deve non giudicare l'arte dall'alto ed esteriormente ad essa, ma aiutare le sue tendenze interne a giungere a coscienza teoretica, essa non può insediarsi in una zona di sicurezza smentita da ogni opera che in qualche modo soddisfi se stessa. Nelle opere d'arte si prolunga, fin nelle loro vette supreme, ciò su cui viene istruito l'adepto pasticcione, che fa errori al pianoforte e sbaglia il disegno con la matita; quel che delle opere d'arte è aperto, il loro rapporto critico con quanto è già stabilito, da cui dipende la qualità, implica la possibilità di un fallimento integrale, e l'estetica diventa estranea al proprio oggetto appena si inganna su ciò con la sua propria configurazione. Il fatto che nessun artista sappia con sicurezza se ciò che fa diventi qualcosa, la sua felicità e la sua paura, assolutamente estranee all'immagine corrente che la scienza ha di se stessa, indicano soggettivamente qualcosa di obiettivo, ossia che tutta l'arte è esposta. Il suo punto di fuga è indicato dalla cognizione del fatto che di opere d'arte perfette praticamente non ne esistono. L'estetica deve collegare tale essere allo scoperto del proprio oggetto con la pretesa sia all'obiettività di esso sia a quella propria. Terrorizzata dall'ideale della scienza, l'estetica si ritrae da tale paradosso; esso però è il suo elemento vitale. Si potrà forse chiarire il rapporto tra determinatezza e apertura al suo interno con il fatto che le vie di esperienza e pensiero che conducono all'interno delle opere d'arte sono infinitamente numerose, e che però convergono nel contenuto di verità. Per la prassi artistica, che la teoria dovrebbe seguire assai più da presso del solito, questo non ha nulla di straordinario. Ad esempio, il primo violino di un quartetto d'archi durante una prova ha detto a un musicista che partecipava a questa attivamente, ma senza suonare lui stesso, che poteva e doveva avanzare critiche e suggerimenti ogni volta che lo avesse colpito qualcosa; da ciascuna di tali osservazioni, purché pertinente, il prosieguo del lavoro conduce alla fine a una stessa cosa, la giusta interpretazione. Persino approcci contraddittori sono legittimi in estetica, ad esempio quello dalla forma e quello da strati materiali relativamente solidi. Fino a tempi recentissimi tutti i mutamenti del comportamento estetico in quanto comportamento del soggetto hanno avuto anche il loro lato oggettuale; in tutti sono emersi nuovi strati oggettuali, scoperti dall'arte e adattati ad essa, venendo meno

altri. Fino alla fase in cui è scomparsa la pittura oggettuale, e ancora nel cubismo, c'era una via di ingresso alle opere tanto dal lato oggettuale quanto a partire dalla pura forma. I lavori di Aby Warburg e della sua scuola lo testimoniano. Analisi di motivi come quelle svolte da Benjamin relativamente a Baudelaire riescono, a certe condizioni, a risultare esteticamente, ossia per quel che riguarda le specifiche questioni formali, più produttive dell'analisi formale ufficiale e apparentemente più prossima all'arte. Questa ha avuto e ha sí molti vantaggi sull'ottuso storicismo. Ma togliendo il concetto di forma dalla dialettica con il suo altro e ponendolo in stato di quiete, essa minaccia a sua volta di pietrificarsi. Al polo opposto, Hegel non è sfuggito al pericolo di tale pietrificazione. Ciò che anche il suo nemico giurato Kierkegaard gli ha riconosciuto come grande merito, l'accento che egli pone sul contenuto di contro alla forma, non rivela solo resistenza al gioco vuoto e indifferente, dunque la relazione dell'arte con la verità, dalla quale per lui dipendeva tutto. Piuttosto egli ha sopravvalutato al tempo stesso il contenuto materiale delle opere d'arte al di fuori della loro dialettica con la forma. Con ciò nell'estetica di Hegel è entrato qualcosa di estraneo all'arte, di gretto, che poi in quella del diamat, che in questo non ha messo in dubbio Hegel come non lo fece a suo tempo Marx, rivela la propria nefandezza. È vero che l'estetica pre-hegeliana, anche quella kantiana, non concepisce ancora in senso enfatico l'opera d'arte come tale. Essa la relega allo stadio di un mezzo per un godimento, per così dire, sublimato. Tuttavia l'insistenza di Kant sui suoi costituenti formali, grazie ai quali soltanto essa si costituisce in generale in quanto arte, tratta il contenuto di verità dell'arte con maggior onore di Hegel, che lo intende per sé ma non lo sviluppa a partire dall'arte stessa. I momenti della forma, come momenti di sublimazione, sono rispetto a Hegel sia ancora *dix-huitième* sia quanto è più progredito, il moderno; il formalismo, giustamente riscontrabile in Kant, è diventato infatti anche duecento anni dopo di lui la parola d'ordine ricorrente della reazione anti-intellettuale. Malgrado ciò è indisconoscibile una debolezza nell'approccio fondamentale dell'estetica kantiana, ancora al di qua della controversia su estetica formale e cosiddetta estetica contenutistica. Essa concerne il rapporto tra approccio e specifici stati di cose della critica della facoltà estetica di giudizio. Analogamente alla teoria della conoscenza Kant cerca, come se ciò fosse ovvio, una giustificazione

soggettivo-trascendentale per quello che chiama, nello stile del XVIII secolo, “sentimento del bello”. Secondo la *Critica della ragion pura* gli artefatti invece sarebbero *costituita*, rientrerebbero anch’essi nella sfera degli oggetti, uno strato che si colloca al di sopra della problematica trascendentale. In essa sarebbe già in Kant possibile una teoria dell’arte come teoria di oggetti e allo stesso tempo come teoria storica. La posizione della soggettività nei confronti dell’arte non è, come Kant ritiene, quella del modo di reagire alle creazioni, ma in prima istanza il momento dell’obiettività propria di esse grazie alla quale gli oggetti dell’arte si distinguono da altre cose. Il soggetto sta nella loro forma e nel loro contenuto; solo in seconda istanza, e avvolto di tutta l’accidentalità, nel modo in cui gli uomini vi reagiscono. L’arte rinvia peraltro a uno stadio in cui tra cosa oggettiva e reazione ad essa non sussiste ancora una rigida dicotomia; ciò induce a ritenere erroneamente come un apriori forme di reazione che di per sé sono correlato di una oggettualizzazione cosale. Nel momento in cui si ritiene che, come nel processo di vita della società, anche nell’arte e per l’estetica viga il primato della produzione sulla ricezione, diventa implicita la critica del soggettivismo estetico tradizionale, ingenuo. Non bisogna ricorrere al vissuto, all’uomo creativo e a cose del genere, ma pensare l’arte secondo quella conformità della produzione a leggi che si dispiega obiettivamente. Su ciò occorre tanto più insistere, in quanto la problematica, indicata da Hegel, delle passioni suscitate dall’opera d’arte è cresciuta a dismisura a causa del controllo di queste ultime. Le concatenazioni soggettive degli effetti spesso, in ossequio alla volontà dell’industria culturale, si rivolgono contro ciò a cui in genere si reagisce. D’altra parte le opere, in quanto risposta a ciò, si ritraggono sempre più nella loro propria compagine, contribuendo così alla contingenza dell’effetto, benché talvolta tra loro ci sia stata, se non armonia, comunque una certa proporzione. L’esperienza artistica, di conseguenza, esige un comportamento conoscitivo, non affettivo, nei confronti delle opere; il soggetto sta in esse e nel loro movimento come momento; fin quando si imbatte in esse dall’esterno e non obbedisce alla loro disciplina, esso è estraneo all’arte, oggetto legittimo della sociologia.

Estetica della forma e del contenuto (II); norme e parole d’ordine.
L’estetica oggi dovrebbe essere oltre la controversia tra Kant e

Hegel, senza appianarla con la sintesi. Il concetto kantiano di qualcosa che suscita compiacimento in base alla forma è arretrato rispetto all'esperienza estetica e non è ripristinabile. La dottrina hegeliana del contenuto è troppo cruda. La musica ha senz'altro un contenuto determinato, quel che in essa succede, e tuttavia va ben oltre la sfera del contenuto nel senso in cui la prende di mira Hegel. Il soggettivismo di quest'ultimo è così totale, il suo spirito è talmente tutto, che la distinzione di esso dal suo altro, e dunque la determinazione di tale altro, in Hegel non si fa valere nell'estetica. Poiché per lui tutto si dimostra soggetto, ciò che di quest'ultimo è specifico, lo spirito come momento delle opere d'arte, si atrofizza e si piega al momento materiale al di qua della dialettica. Non si dovrebbe evitare di rimproverargli come nell'estetica, malgrado una visione quanto mai grandiosa, si sia irretito nella filosofia della riflessione da lui combattuta. Egli segue, contro la propria concezione, l'opinione primitiva secondo cui un contenuto, ovvero una materia, verrebbe formato o addirittura, come si dice, "elaborato" dal soggetto estetico; comunque gli piace mettere in gioco opinioni primitive con la riflessione contro la riflessione. Proprio nell'opera d'arte contenuto e materia devono, in termini hegeliani, essere sempre anche già soggetto. Solo attraverso la soggettività propria di essi l'opera d'arte diventa qualcosa di obiettivo, di altro. Infatti il soggetto è in sé obiettivamente mediato; è in forza del configurare artistico che emerge il contenuto obiettivo – latente – proprio dell'opera d'arte. Nessun'altra rappresentazione del contenuto dell'arte è plausibile; l'estetica marxista ufficiale ha compreso poco sia la dialettica sia l'arte. La forma è mediata in sé dal contenuto, non così da inerire a qualcosa di meramente eterogeneo ad essa, e il contenuto è mediato dalla forma; le due cose restano da distinguere anche nella loro mediazione, ma il contenuto immanente delle opere d'arte, il loro materiale e il relativo movimento, è radicalmente diverso dal contenuto in quanto qualcosa di separabile, la trama di un'opera teatrale o il *sujet* di un dipinto, che Hegel in tutta innocenza equipara al contenuto. Sia lui sia Kant pensano restando indietro rispetto ai fenomeni estetici; questo indietro rispetto alla loro profondità e pienezza, quello indietro rispetto a quanto in essi è specificamente estetico. Il contenuto di un quadro non è solo ciò che esso rappresenta, ma tutto ciò che esso contiene di elementi cromatici, strutture, relazioni; il contenuto di un brano musicale è ad esempio, secondo

le parole di Schönberg, la storia di un tema. In esso, come momento, rientra anche l'oggetto, in poesia anche la vicenda o la storia narrata; non meno, però, quel che nell'opera capita a tutto ciò attraverso cui essa si organizza, attraverso cui essa muta. Forma e contenuto non vanno confusi, ma certo liberati dalla loro contrapposizione rigida e insufficiente per entrambi i poli. L'idea di Bruno Liebruck, secondo cui la politica e la filosofia del diritto di Hegel stanno più nella logica che nelle lezioni e negli scritti dedicati a quelle discipline materiali, copre anche l'estetica: bisognerebbe solo spingerla verso una dialettica integra. La *Logica* di Hegel spiega, all'inizio della sua seconda parte, come le categorie della riflessione siano nate, divenute, e nondimeno siano valide; nel medesimo spirito, Nietzsche nel *Crepuscolo degli idoli* ha smontato il mito secondo cui niente di divenuto potrebbe essere vero. L'estetica dovrebbe seguirlo. Ciò che in essa si stabilisce come norma eterna è, in quanto divenuto, transitorio, invecchiato in virtù della propria pretesa di inestinguibilità. Di contro, però, le attuali esigenze e norme che emergono dal movimento storico non sono casuali e non-vincolanti, ma obiettive in forza del proprio contenuto storico; effimero nell'estetica è ciò che di essa è saldo, il suo scheletro. L'estetica non deve dedurre storicamente l'obiettività del proprio contenuto storico, come se fosse ineluttabile a causa del cammino della storia, ma deve concepirla a partire dalla configurazione propria di esso. L'estetica non si muove né muta nella storia secondo il triviale modello di pensiero: la storia è immanente al suo contenuto di verità. Perciò spetta all'analisi della situazione svolta sul piano della filosofia della storia estrarre in senso rigoroso ciò che una volta era considerato come l'apriori estetico. Le parole d'ordine che vengono desunte dalla situazione sono più obiettive delle norme generali davanti alle quali, secondo il costume filosofico, esse dovrebbero giustificarsi; si potrebbe forse mostrare che il contenuto di verità di grandi manifesti estetici o di creazioni a loro affini ha preso il posto di ciò che in precedenza forniva l'estetica filosofica. Quella auspicabile sarebbe l'autocoscienza di un simile contenuto di verità di qualcosa di estremamente temporale. Ciò peraltro esige, come contrappunto all'analisi della situazione, il confronto delle categorie estetiche tradizionali con tale analisi; solo esso mette in relazione tra loro il movimento artistico e quello del concetto.

Metodologia, “riflessione seconda”, storia. Il fatto che al tentativo di un'estetica oggi non si possa, secondo le usanze, premettere una metodologia generale, è un elemento di metodologia. La colpa è del rapporto tra l'oggetto estetico e il pensiero estetico. L'insistenza sul metodo va prevenuta con rigore non contrapponendo ai metodi approvati un altro metodo. Finché non si entra nelle opere, stando al paragone goetheano con la cappella, il discorso dell'obiettività in cose estetiche, si tratti di quella del contenuto artistico o di quella della relativa conoscenza, resta una mera asserzione. Alla rumoreggiante obiezione automatica secondo cui si parlerebbe di obiettività laddove si tratta meramente di opinioni soggettive, non essendo il contenuto estetico a cui mette capo l'estetica orientata obiettivamente nient'altro che proiezione, risponde in maniera efficace solo la dimostrazione di un contenuto obiettivamente artistico nelle stesse opere d'arte. È l'attuazione a legittimare il metodo, e ciò vieta la supposizione di esso. Se l'obiettività estetica venisse anteposta, come principio universale astratto, alla propria attuazione, essa, non sorretta da alcun sistema, sarebbe sempre in svantaggio; è in ciò che viene dopo, non in ciò che viene prima, ossia è nel suo dispiegarsi che si costituisce la sua verità. Essa non ha nient'altro da contrapporre, come principio, all'insufficienza del principio. L'attuazione ha peraltro bisogno di per sé della riflessione critica sui principî. Ciò la mette al riparo da un irresponsabile pensare a vanvera. Dalla propria *hybris* lo spirito che capisce le opere d'arte si difende in virtù dello spirito oggettualizzato che le opere d'arte sono già in sé. Ciò che esso esige dallo spirito soggettivo è la sua propria spontaneità. Conoscenza dell'arte significa riportare, attraverso il *medium* della riflessione, lo spirito oggettualizzato al suo stato fluido di aggregato. L'estetica, però, deve guardarsi dal credere di conseguire la propria affinità con l'arte esprimendo che cosa è l'arte come con un colpo di bacchetta magica, risparmiandosi lunghi giri concettuali. Al tempo stesso la mediatezza del pensiero è qualitativamente diversa da quella delle opere d'arte. Ciò che nell'arte è mediato, ciò per cui le creazioni sono qualcosa d'altro che il loro mero questo-qui, deve venir mediato dalla riflessione una seconda volta: attraverso il *medium* del concetto. Ciò riesce, però, non con la distanza del concetto dal dettaglio artistico, ma con il suo dedicarsi a quest'ultimo. Quando, poco prima della fine del primo movimento della sonata di Beethoven *Les adieux*, un'associazione che rapidamente sfugge per

tre battute cita lo scalpiccio dei cavalli, quel luogo, che immediatamente umilia ogni concetto svanendo velocemente, quel suono di scomparsa, nemmeno ben identificabile nel contesto della frase, dice più sulla speranza del ritorno di quanto non diventi palese alla riflessione generale sull'essenza del suono fugace-perdurante. Solo una filosofia a cui riuscisse, nella costruzione dell'intero estetico, di accertarsi di tali figure micrologiche fin nel loro intimo, manterrebbe quel che promette. A tal fine, però, essa deve essere di per sé pensiero in sé pienamente formato, mediato. Se invece di ciò volesse, con esorcizzanti parole originarie, scacciare quel che nell'arte è segreto, essa rimarrebbe con qualcosa di nullo, tautologie, semmai caratteristiche formali da cui evapora proprio l'essenza di cui si appropriano illecitamente l'*habitus* del linguaggio e la preoccupazione per l'origine. La filosofia non è fortunata come Edipo, che rispose a tono all'enigma; già la fortuna dell'eroe, del resto, si dimostrò cieca. Poiché ciò che dell'arte è enigmatico si articola esclusivamente nelle costellazioni di ciascuna opera grazie ai procedimenti tecnici di esse, i concetti costituiscono non solo il pericolo della loro decifrazione ma anche la sua possibilità. L'arte, per propria essenza, è nella propria particolarizzazione più che unicamente ciò che di essa è particolare; anche la sua immediatezza è mediata e pertanto elettivamente affine ai concetti. A ragione il semplice buon senso vuole che l'estetica non si chiuda in un nominalismo ripiegantesi su se stesso, nell'analisi singola delle opere, per quanto poco possa fare a meno di quest'ultima. Dal momento che non può lasciare che la libertà si contragga in una singolarità, la riflessione seconda, la cui ora è giunta anche sul piano estetico, si muove in un *medium* distanziato dalle opere d'arte. Senza un pizzico di rassegnazione per quel che riguarda il proprio ideale nella sua interezza, essa cadrebbe vittima della chimera di una concrezione che è però la concrezione dell'arte, e anche in questa non al di sopra di ogni dubbio, non già la concrezione della teoria. Protesta contro il procedimento astrante e classificante, l'estetica ha tuttavia bisogno delle astrazioni e ha per oggetto anche i generi classificatori. In ogni caso i generi delle opere d'arte, per quanto repressivi siano diventati, non sono un puro *flatus vocis*, sebbene l'opposizione alla concettualità universale sia un movente essenziale dell'arte. Ogni opera d'arte, sia pure se si presentasse come dotata di perfetta armonia, è in sé una connessione problematica. Come tale essa partecipa della storia e oltrepassa così

la propria singolarità. Nella connessione problematica di qualunque opera d'arte si deposita, nella monade, ciò che è all'esterno di essa, da cui essa viene costituita. Nella zona della storia ciò che è esteticamente singolo e il suo concetto comunicano tra loro. La storia è insita nella teoria estetica. Le categorie di quest'ultima sono radicalmente storiche; ciò conferisce al suo dispiegarsi quel qualcosa di costringitivo che certamente, a causa del proprio aspetto apparente, è in funzione della critica, ma che ha sufficiente forza per rompere il relativismo estetico, che deve rappresentare l'arte come un susseguirsi delle opere d'arte privo di vincoli. Benché, da un lato, sia sempre discutibile, sul piano della teoria della conoscenza, dire di un'opera d'arte o addirittura dell'arte nel suo complesso che sono "necessarie" – nessuna opera d'arte deve incondizionatamente essere –, dall'altro il loro rapporto reciproco è un rapporto di condizionatezza, e questa si protrae nella loro composizione interna. La costruzione di connessioni di questo tipo conduce a ciò che l'arte ancora non è e in cui soltanto l'estetica avrebbe il proprio oggetto. È il modo in cui l'arte sta concretamente nella storia che profila esigenze concrete. Con la riflessione su di esse comincia l'estetica; solo per loro tramite si apre in qualche modo la prospettiva di che cosa è l'arte. Infatti essa e le sue opere sono solamente quel che possono diventare. Poiché nessuna opera d'arte è capace di risolvere senza residui la propria tensione immanente; poiché la storia alla fine confuta anche l'idea di tale soluzione, la teoria estetica non può accontentarsi dell'interpretazione delle opere d'arte presenti e del loro concetto. Il fatto che essa si volga al loro contenuto di verità la spinge, in quanto filosofia, al di là delle opere. La coscienza della verità delle opere d'arte si incontra, proprio in quanto filosofica, con la forma apparentemente più effimera della riflessione estetica, il manifesto. Principio metodico è che dai più recenti fenomeni deve cader luce su tutta l'arte invece che viceversa, secondo l'uso dello storicismo e della filologia che, profondamente di spirito borghese, non vogliono che cambi alcunché. Se è vera la tesi di Valéry, secondo cui il meglio nel nuovo corrisponderebbe a un vecchio bisogno, allora le opere autentiche sono le critiche di quelle passate. L'estetica diventa normativa nell'articolare tale critica. Ciò, però, ha forza retroattiva; da essa soltanto ci si può forse attendere qualcosa di quel che l'estetica generale si limita a simulare.

1 I. FRENZEL, voce *Ästhetik*, in *Philosophie*, a cura di A. Diemer e I. Frenzel, Frankfurt am Main 1958 (*Das Fischer Lexikon*, vol. XI), p. 35 [la voce *Eстетica* nell'edizione italiana (cfr. *Filosofia*, Enciclopedia Feltrinelli-Fischer, a cura di G. Preti, Milano 19723), redatta da D. Formaggio, non è corrispondente].

2 Cfr. W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* cit., pp. 26 sg. [*Il dramma barocco tedesco* cit., pp. 18 sg.].

3 Cfr. TH. W. ADORNO, *Prismen* cit., p. 304 [*Prismi* cit., p. 330].

4 Cfr. G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Aesthetik* cit., parte I, p. 43 [*Eстетica* cit., p. 42] e *passim*.

5 A prescindere dalla dottrina del compiacimento, che deriva dal soggettivismo formale dell'estetica kantiana, il limite storico dell'estetica kantiana è quanto mai visibile nella sua dottrina secondo cui il sublime spetterebbe solo alla natura, non all'arte. Il limite della sua epoca, che egli ha segnalato in filosofia, è caratterizzato dal fatto che essa, senza curarsi di lui e probabilmente senza conoscere bene il suo verdetto, è andata dietro all'ideale del sublime; prima di tutti Beethoven, che tra l'altro neanche Hegel cita. Tale limite storico è stato al tempo stesso un limite nei confronti del passato, secondo lo spirito di un'epoca che disprezzava il Barocco, e ciò che nel Rinascimento tendeva ad esso, perché qualcosa di recente. È profondamente paradossale che Kant in alcun luogo si avvicini di più al giovane Goethe e all'arte borghesemente rivoluzionaria di quanto faccia nella sua descrizione del sublime; come lui hanno sentito la natura i giovani poeti contemporanei della sua età, rivendicando, quando hanno trovato la parola per esso, il sentimento del sublime in quanto sentimento di natura artistica piuttosto che morale. «Rocce audaci, incombenti, quasi minacciose, nuvole tempestose che torreggiano nel cielo e si appressano con fulmini e tuoni, vulcani in tutta la loro violenza distruttiva, uragani che lasciano dietro di sé la desolazione, l'oceano infuriato e senza limiti, un'alta cascata di un potente fiume, e così via, riducono la nostra capacità di resistere, a paragone con la loro potenza, a una piccolezza insignificante. Ma la loro vista diventa tanto più attraente quanto più è temibile, purché ci troviamo al sicuro; e volentieri diciamo sublimi questi oggetti, perché elevano la forza d'animo sopra la sua abituale mediocrità e ci fanno scoprire

una capacità di resistenza di tutt'altra specie, che ci incoraggia a poterci misurare con l'apparente onnipotenza della natura» (I. KANT, *Ästhetische und religionsphilosophische Schriften* cit., p. 124 (*Kritik der Urteilskraft*, § 28) [*Critica della facoltà di giudizio* cit., p. 97]).

6 «Il sublime, al contrario, è da trovare anche in un oggetto privo di forma, purché sia rappresentata in esso, o occasionata da esso, la illimitatezza e però vi sia aggiunta nel pensiero la totalità» (*ibid.*, p. 104 (*Kritik der Urteilskraft*, § 23) [trad. it. cit., p. 80]).

7 Cfr. D. BRINKMANN, *Natur und Kunst. Zur Phänomenologie des ästhetischen Gegenstandes*, Zürich-Leipzig 1938, *passim*.

8 Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Sämtliche Werke*, a cura di W. von Löhneysen, vol. II: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Darmstadt 1961, pp. 521 sgg. [*Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. di G. De Lorenzo, Bari 1930, vol. II, pp. 495 sgg.].

9 Cfr. H. GUTMAN, *Literaten haben die Oper erfunden*, in «Anbruch», 11 (1929), pp. 256 sgg.

10 Cfr. TH. W. ADORNO, *Noten zur Literatur III*, Frankfurt am Main 19662, p. 161 [*Note per la letteratura 1961-1968* cit., p. 133].

11 Cfr. P. BOULEZ, *Nécessité d'une orientation esthétique*, in *Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag*, a cura di M. Horkheimer, Frankfurt am Main 1963, pp. 334 sgg.

12 Cfr. J. G. FICHTE, *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, a cura di F. Medicus, Darmstadt 1962, vol. III, p. 31 (*Erste Einleitung in die Wissenschaftslehre*) [*Prima Introduzione alla dottrina della scienza*, presentazione e trad. it. di L. Pareyson, a cura di M. Ivaldo, Milano 1996, p. 68].

13 Cfr. TH. W. ADORNO, *Drei Studien zu Hegel* cit., pp. 138 sgg. e 155 [*Tre studi su Hegel* cit., pp. 151 sgg. e 170 sgg.].

14 Cfr. M. HORKHEIMER e TH. W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung* cit., pp. 196 sgg. [*Dialettica dell'illuminismo* cit., pp. 182 sgg.].

15 Cfr. TH. W. ADORNO, *Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main 19686, pp. 73 sgg. [*Note per la letteratura 1943-1961* cit., pp. 65 sgg.].

16 Cfr. ID., *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Reinbek 19682, p. 226 [*Introduzione alla sociologia della musica. Dodici lezioni di teoria*, introduzione di L. Rognoni, trad. it. di G. Manzoni, Torino 2002, p. 250].

17 [In italiano nel testo].

18 Cfr. TH. W. ADORNO, *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*, in *Filosofia dell'arte*, Roma-Milano 1953 («Archivio di filosofia», ed. E. Castelli), pp. 5 sgg.

Postilla editoriale

La metafora di Adorno per le opere dell'arte vale alla lettera per l'ultima opera filosofica a cui egli ha lavorato: «Il frammento è l'irruzione della morte nell'opera. Distruggendola, la morte elimina da essa la macchia dell'apparenza». Il testo di *Teoria estetica* nello stato in cui si trovava nell'agosto del 1969, e che i curatori pubblicano con la maggiore fedeltà possibile, è quello di un *work in progress*; non un libro che Adorno avrebbe stampato in questa forma. Pochi giorni prima della propria morte egli ha scritto in una lettera che la versione definitiva avrebbe avuto «ancora bisogno di uno sforzo disperato»: «ma ora si tratta essenzialmente di uno sforzo relativo all'organizzazione, non già più alla sostanza del libro». Questo, come chiarisce Adorno, «in sé c'è già tutto, come si suol dire». L'ultima fase di lavoro mancante, che Adorno sperava di concludere entro la metà del 1970, avrebbe apportato numerosi spostamenti all'interno del testo, anche tagli; ad essa era affidato l'inserimento di quei frammenti che ora sono stampati come *Paralipomena*; la *Protointroduzione* sarebbe stata sostituita da una nuova introduzione. Infine Adorno avrebbe trovato da correggere ancora molto per quel che concerne i dettagli linguistici. Quindi l'opera è rimasta nel suo intero un torso, che accanto a *Dialettica negativa* e a un progettato libro di filosofia morale doveva, secondo la volontà di Adorno, «esporre ciò che ho da buttare sulla bilancia». Se, da un lato, queste parole fanno agli altri libri, dal *Kierkegaard* alla monografia su Berg, quel torto di cui ha in ogni caso un po' diritto l'autore, dall'altro esse fanno intuire a *quale* opera qui si fosse messo mano, *quale* opera sia stata interrotta. E dunque il fatto che «il frammentario» sia fecondo «per l'opera in quanto espressione» – in quanto espressione di quella critica di ciò che è in sé concluso, del conclusivamente sistematico, che motiva nell'intimo la filosofia di Adorno – e levi la macchia di un'apparenza in cui, secondo l'idea di Adorno, tutto lo spirito necessariamente si irretisce, non riesce a compensare la devastazione di cui il testo di *Teoria estetica* rende testimonianza. Il concetto di frammento viene usato da Adorno in un doppio senso. Esso, per un verso, si riferisce a qualcosa di produttivo: al fatto che le teorie che sono intese sistematicamente debbano disgregarsi in frammenti per sprigionare il proprio contenuto di verità. Nulla del genere vale per *Teoria estetica*. Ciò che di essa è frammentario

rappresenta l'irruzione della morte in un'opera prima che quest'ultima avesse interamente realizzato la legge della propria forma. Per la filosofia adorniana nel suo complesso è essenziale che dalle devastazioni della morte non si tragga un senso che permetta di acconsentirvi. Due frammenti biografici di analoga importanza possedevano per Adorno un significato eminente: fino alla fine egli non ha voluto rassegnarsi né al fatto che i *Passaggi* di Benjamin non potessero essere salvati, né che la strumentazione della *Lulú* di Berg non potesse essere completata. Come un'edizione di *Teoria estetica* non può ingannare sul carattere di frammento dell'opera, né può anche solo permettersi di tentarlo, così è altrettanto impossibile darsene pace. È impossibile rassegnarsi all'incompiuto diventato tale per mera contingenza, e tuttavia una vera fedeltà, quale Adorno stesso ha praticato in maniera impareggiabile, proibisce di violare quanto è frammentario con tentativi di integrazione.

Adorno aveva ripreso la propria attività didattica all'università di Francoforte nel semestre invernale 1949-50, e già nel semestre estivo del 1950 tenne un corso sull'estetica. Negli anni seguenti tenne ancora quattro corsi sul medesimo argomento, da ultimo in due parti nell'estate del 1967 e nell'inverno 1967-68, quando erano già scritte ampie parti di *Teoria estetica*. Non si è potuto stabilire con sicurezza quando sia stato concepito il progetto di un libro di estetica; talvolta Adorno ne ha parlato come di uno dei lavori «che ho rimandato per tutta la vita». Appunti che erano destinati all'estetica da scrivere sono stati annotati almeno a partire dal giugno del 1956. Il desiderio dell'amico Peter Suhrkamp, morto nel 1959, di avere da Adorno un'estetica per la propria casa editrice ha probabilmente contribuito alla concretizzazione del progetto. Più importante è stato di certo per Adorno il piano di integrare le proprie idee in un'estetica; di sviluppare come teoria quel che fino ad allora era registrato in numerosi lavori materiali su musica e letteratura. Questi sono stati spesso recepiti come specie di *aperçu*, se non addirittura come rapsodici. Il primato del pensiero contenutistico nella filosofia di Adorno ha forse impedito di scorgere l'unità della sua coscienza filosofica. Nell'intenzione di Adorno i lavori materiali sull'arte non costituiscono «applicazioni, ma momenti integrali della teoria estetica stessa». – Il 4 maggio 1961 Adorno cominciò a dettare una prima versione di *Teoria estetica* che era articolata in paragrafi relativamente brevi. Il lavoro

venne ben presto interrotto a vantaggio di quello a *Dialettica negativa*. Dopo la conclusione di quest'ultima nell'estate del 1966, Adorno pose mano il 25 ottobre 1966 a una nuova versione dell'estetica. La suddivisione in paragrafi cedette il posto a una suddivisione in capitoli. Un gran lavoro venne dedicato alla «schematizzazione», ossia a una disposizione dettagliata del libro. Alla fine del gennaio del 1967 era già pronto circa un quarto del testo stesso in un primo dettato. Per tutto il 1967 proseguì la dettatura. Quasi incidentalmente Adorno scrisse lavori come l'introduzione a Durkheim e la prefazione alla raccolta di poesie di Rudolf Borchardt. Secondo una nota di diario *Teoria estetica* venne «terminata in prima dettatura» il 25 dicembre 1967; l'annotazione sembra però essere stata affrettata, poiché l'8 gennaio 1968 si dice in una lettera: «La prima stesura è quasi finita», e il 24 gennaio finalmente: «Nel frattempo ho concluso la prima stesura del mio grande libro estetico». – La versione dettata comprende, oltre all'introduzione, sette capitoli intitolati *Situazione, Che cosa è stata l'arte ovvero sulla preistoria, Materialismo, Nominalismo, Società, Parole d'ordine e Metafisica*. Il testo del 1961 venne rifiuto nella nuova versione, a parte pochi paragrafi. Ma anche questa versione è a malapena riconoscibile nell'ultima stesura contenuta nel presente volume. Sulla stesura della versione definitiva per la stampa in rapporto alla prima dettatura, Adorno si esprime così in una lettera: «Solo dopo ho cominciato il lavoro principale, cioè la redazione definitiva; le seconde versioni sono nel mio caso sempre la fase decisiva del lavoro, le prime rappresentano solo un materiale grezzo, ovvero [...]: sono un autoinganno organizzato, con il quale mi colloco nella posizione di critico delle mie stesse cose, e questa si rivela per me sempre la posizione più produttiva». Ma nella redazione critica di *Teoria estetica* si vide che questa volta anche la seconda versione rappresentava solo una versione provvisoria.

Dopo la conclusione della dettatura il lavoro si era incagliato. Adorno si dedicò a lavori di sociologia che gli erano stati chiesti, come il discorso di apertura del XVI congresso tedesco di sociologia e l'introduzione al volume collettaneo *La disputa sul positivismo nella sociologia tedesca*; contemporaneamente nacque il libro su Alban Berg. Tali distrazioni dall'«occupazione principale» Adorno le ritenne sempre come salutari correttivi. Si aggiunsero però le discussioni con i movimenti di protesta studenteschi e un crescente

impegno richiesto dalle discussioni di politica accademica; se le prime fruttarono qualcosa che entrò nelle *Notazioni marginali su teoria e prassi*, il secondo non fece che inghiottire sterilmente tempo ed energia. Solo nell'inizio di settembre del 1968 il lavoro all'estetica poté essere portato avanti. Dapprima l'intero testo venne munito di annotazioni critiche che prepararono la correzione vera e propria. Questa consistette in una profonda rielaborazione manoscritta del dettato, nel frattempo dattiloscritto, che non lasciò nessuna frase invariata e, in pratica, al suo posto originale; vennero aggiunti *ex novo* innumerevoli passaggi, mentre non pochi, in parte ampi, vennero rigorosamente cancellati. Nel corso di questa fase del lavoro, cominciata da Adorno l'8 ottobre 1968, la suddivisione per capitoli venne nuovamente abbandonata. Al suo posto subentrò un testo continuo, che doveva essere articolato solo mediante spazi; esso venne concluso il 5 marzo 1969. Tre capitoli della stesura più vecchia restarono fuori dal testo principale; due di essi – *Parole d'ordine* e *Situazione* – vennero egualmente corretti ancora in marzo, la rielaborazione dell'ultimo capitolo – *Metafisica* – poté esser conclusa il 14 maggio. Nelle settimane successive si ebbero poi ancora numerose aggiunte che avrebbero trovato il loro posto all'interno del testo principale con la terza fase del lavoro, e in parte avrebbero sostituito anche passaggi di tale testo dei quali Adorno non era ancora soddisfatto. L'ultimo testo datato reca la data del 16 giugno 1969.

La forma espositiva del libro, che potrebbe renderne difficoltosa la ricezione in misura non irrilevante, si deve non solo al carattere frammentario di *Teoria estetica*. Durante il lavoro alla seconda stesura Adorno si trovò di fronte a compiti che non aveva previsto di tale natura. Essi riguardano sia la disposizione del testo sia, soprattutto, questioni relative al rapporto tra l'esposizione e ciò che viene esposto. Adorno ne diede conto in alcune lettere: «È interessante che nel lavoro mi si impongano, a partire dal *contenuto* dei pensieri, certe conseguenze per la forma che mi aspettavo da tempo, ma che tuttavia ora mi sorprendono. Si tratta molto semplicemente del fatto che, dal mio teorema secondo cui filosoficamente non c'è niente di “primo”, consegue ora anche che non si può costruire un nesso argomentativo nella consueta sequenza progressiva, ma che si deve montare l'intero a partire da una serie di complessi parziali che sono, per così dire, dello stesso

peso e ordinati concentricamente, sul medesimo livello; dalla loro costellazione, non dalla loro successione, deve risultare l'idea». In un'altra lettera si dice, a proposito delle difficoltà espositive di *Teoria estetica*: «Esse consistono [...] nel fatto che la successione di prima e poi, quasi indispensabile per un libro, si dimostra talmente incompatibile con la cosa oggettiva che pertanto una disposizione nel senso tradizionale, quale finora ho ancora perseguito (anche in *Dialettica negativa*), appare irrealizzabile. Il libro deve essere scritto quasi concentricamente, in parti di egual peso, paratattiche, che sono ordinate intorno a un centro che esse esprimono con la loro costellazione». I problemi della forma espositiva paratattica, quali vengono rappresentati dall'ultima stesura di *Teoria estetica*, benché però Adorno non asserisse di esserne soddisfatto, hanno una causa obiettiva: sono espressione della posizione del pensiero nei confronti dell'obiettività. La paratassi filosofica cerca di rendere giustizia al programma hegeliano dello stare semplicemente a guardare, senza distorcere le cose con l'atto violento della preformazione soggettiva, ma portando alla parola ciò che di loro è muto, non-identico. In riferimento a Hölderlin Adorno ha esposto le implicazioni del procedimento allineante, notando a proposito del suo proprio metodo come esso si incontri quanto mai intimamente con i testi estetici del tardo Hölderlin. Ma una teoria che si inneschi sull'*individuum ineffabile*, che nell'irripetibile, nel non-concettuale, voglia risarcire quel che a quest'ultimo è stato inflitto dal pensiero identificante, entra necessariamente in conflitto con l'astrattezza a cui, come teoria, è tuttavia costretta. L'estetica di Adorno viene destinata, dal suo contenuto filosofico, alla forma dell'esposizione paratattica, essendo però questa forma aporetica; essa richiede la soluzione di un problema sulla cui finale insolubilità nel *medium* della teoria Adorno non aveva dubbi. Al tempo stesso la vincolatezza della teoria resta però legata al fatto che il lavoro e lo sforzo del pensiero non rinuncino alla soluzione dell'insolubile. In tale paradosso potrebbe avere un modello anche lo sforzo ricettivo. Le difficoltà che si frappongono al $\pi\acute{o}\rho\omicron\varsigma$, all'accesso diretto al testo di *Teoria estetica*, non le avrebbe rimosse nemmeno un'ulteriore rielaborazione, ma indubbiamente in essa sarebbero state anzitutto articolate fin nel dettaglio e, con ciò, attenuate. – La terza fase del lavoro, con cui *Teoria estetica* avrebbe trovato la sua forma vincolante, Adorno voleva cominciarla immediatamente dopo il ritorno da quella vacanza che fu per lui l'ultima.

La presente edizione, che non pretende di essere storico-critica, contiene il testo completo dell'ultima stesura. Sono stati tralasciati soltanto quei passaggi della versione dettata non inclusi nella seconda fase del lavoro; anche quando Adorno non li ha espressamente cancellati essi devono intendersi come da lui ripudiati. Un certo numero di frammenti piú piccoli rimasti non corretti sono stati invece accolti tra i *Paralipomena* per la loro gravidanza. La *Protointroduzione*, corretta ma abbandonata da Adorno, è stata pubblicata come appendice; il suo peso oggettivo ha impedito di eliminarla. – Le peculiarità dell'ortografia sono state conservate. Anche l'interpunzione, che segue ancora in larga misura il ritmo del parlato e che per la stampa sarebbe stata avvicinata senza dubbio da Adorno alle regole consuete, è rimasta immutata. Il manoscritto, diventato di difficile lettura per lo stesso Adorno per le correzioni a mano, ha fatto sí che talvolta siano rimaste formulazioni anacolutiche o ellittiche; in tali casi si è intervenuti con cautela. Al di là di questi interventi grammaticali ai curatori è parso di doversi astenere quanto piú possibile da congetture, per quanto spesso consigliate da ripetizioni, talvolta da contraddizioni. Numerose formulazioni e numerosi passaggi a proposito dei quali i curatori erano convinti che Adorno li avrebbe cambiati, sono stati accolti senza mutamenti. Si sono fatte congetture solo nei casi in cui si trattava di evitare fraintendimenti del senso.

Notevoli difficoltà le ha date l'ordinamento del testo. Ci si è basati sul testo principale interamente corretto, nel quale erano da inserire i tre capitoli menzionati, rielaborati ma non piú integrati. La parte su *Situazione* – una filosofia della storia della *modernité*; nella stesura originaria, il primo capitolo – doveva stare in un posto relativamente iniziale: un perno di *Teoria estetica* è l'idea per cui solo dal vertice dell'arte presente cada luce su quella passata. Secondo un appunto, Adorno aveva intenzione di raggruppare i capitoli *Situazione* e *Parole d'ordine*, e i curatori hanno proceduto corrispondentemente. L'inserimento del capitolo *Metafisica* in coda alla parte sul *Carattere di enigma* è risultato plausibile tenendo conto del corso del pensiero. – In particolare, si è dovuto cambiar di posto a una serie di paragrafi. Questi cambiamenti erano già stati presi in considerazione, nella maggior parte, dallo stesso Adorno in note ai margini. In tutti gli spostamenti fatti dai curatori si è cercato di accentuare piú chiaramente il principio espositivo paratattico del

libro, e di non sacrificarlo mai, di nuovo, a un nesso deduttivo-gerarchico dell'esposizione. – I frammenti trattati dai curatori come *Paralipomena* sono in parte aggiunte scritte successivamente, in parte cosiddette copie separate: passaggi scorporati dal testo originario che dovevano trovare il loro posto definitivo in altro luogo. Un'integrazione di questi frammenti nel testo principale si è dimostrata inattuabile. Solo di rado Adorno ha indicato con precisione il luogo a cui essi erano destinati, e quasi sempre c'era la possibilità di inserirli in più luoghi. Inoltre l'inserimento di questi testi avrebbe reso necessario formulare frasi di raccordo, cosa alla quale i curatori non si sono ritenuti autorizzati. L'ordinamento dei *Paralipomena* risale ai curatori. – Il «sommario» posto all'inizio è, egualmente, un'aggiunta dei curatori, che peraltro si sono potuti basare spesso su «*headings*», brevi indicazioni di contenuto che Adorno ha apposto sulla maggior parte delle pagine del manoscritto.

Un frammento di Friedrich Schlegel doveva servire da motto a *Teoria estetica*: «In ciò che si chiama filosofia dell'arte manca di solito una delle due: o la filosofia o l'arte». Era intenzione di Adorno dedicare il libro a Samuel Beckett.

I curatori desiderano ringraziare Elfriede Olbrich, per tanti anni segretaria di Adorno, che ha provveduto a decifrare e a copiare il testo.

Luglio 1970.

Nella seconda edizione è stato spostato un breve paragrafo che, per errore, in un primo tempo era stato collocato nel luogo sbagliato. Oltre a ciò i curatori hanno ritenuto di dover correggere solo alcuni errori di stampa.

Nuovo è l'indice analitico¹; esso è stato elaborato nel seminario di Scienza della letteratura generale e comparata della Freie-Universität di Berlino nel corso di un'esercitazione su *Teoria estetica* che Peter Szondi ha tenuto anche nel semestre estivo del 1971. Per quanto la schedatura per parole chiave sia inadeguata ai testi adorniani, nel caso di *Teoria estetica*, fittamente aggrovigliata, questo indice potrebbe fornire un lecito supporto.

Dicembre 1971.

¹ [Il riferimento è al *Begriffsregister* che compare in appendice al volume a partire dalla seconda edizione. Cfr. TH. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 2000, pp. 545-69].

Indice dei nomi

- Adam, Antoine
- Adorno, Gretel
- Adorno, Theodor Wiesengrund
- Agnese, Barbara
- Alembert, Jean-Baptiste Le Rond, *detto d'*
- Altenberg, Peter, *pseudonimo di Richard Engländer*
- Anders, Günther
- Andersen, Hans Christian
- Apollinaire Guillaume, *pseudonimo di Guillaume-Albert de Kostrowitsky*
- Aristofane
- Aristotele
- Arnaud, Maria Grazia
- Atget, Eugène
-
- Bach, Johann Sebastian
- Bachofen, Johann Jakob
- Backhaus, Giorgio
- Bacone, Francesco
- Barbera, Sandro
- Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée
- Baseggio, Cristina
- Baudelaire, Charles
- Baum, Vicky
- Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de
- Beckett, Samuel
- Beethoven, Ludwig van
- Beissner, Friedrich
- Benjamin, Walter
- Benn, Gottfried
- Berg, Alban
- Bergson, Henri-Louis
- Berlioz, Hector
- Bloch, Ernst
- Boehringer, Robert
- Bolla, Elisabetta

- Bonola, Gianfranco
 - Borchardt, Marie Luise
 - Borchardt, Rudolf
 - Bortolotto, Mario
 - Boulez, Pierre
 - Bovero, Anna
 - Brahms, Johannes
 - Braque, Georges
 - Brecht, Bertolt
 - Brenner, Hans Georg
 - Breton, André
 - Brigati, Roberto
 - Brinkmann, Donald
 - Bruckner, Anton
 - Buber, Martin
 - Büchner, Georg
 - Burger Cori, Alba
-
- Cacciapaglia, Giacomo
 - Cage, John
 - Carchia, Gianni
 - Carossa, Hans
 - Carroll, Lewis, *pseudonimo di Charles Lutwidge Dodgson*
 - Castellani, Emilio
 - Castelli, Enrico
 - Celan, Paul
 - Cervantes Saavedra, Miguel de
 - Cesa, Claudio
 - Chiodi, Pietro
 - Chopin, Fryderyk Franciszek
 - Cimabue, Giovanni
 - Claudius, Matthias
 - Cocteau, Jean
 - Colette, Sidonie-Gabrielle
 - Colli, Giorgio
 - Corot, Jean-Baptiste-Camille
 - Courts-Mahler, Hedwig
 - Croce, Benedetto
 - Cuniberto, Flavio

- Dalí, Salvador
 - Dallapiccola, Laura
 - D'Annunzio, Gabriele
 - De Angelis, Enrico
 - De Gaulle, Charles
 - Degli Alberti, Vera
 - De Lorenzo, Giuseppe
 - Denti, Giovanni
 - Desideri, Fabrizio
 - Dewey, John
 - Diemer, Alwin
 - Dilthey, Wilhelm
 - Dobb, Maurice
 - Durkheim, Émile
-
- Eco, Umberto
 - Eichendorff, Joseph Karl Benedickt von
 - Eliot, Thomas Stearns
 - Engels, Friedrich
 - Ernst, Max
 - Euripide
-
- Feist, Hans
 - Fichte, Johann Gottlieb
 - Filippini, Enrico
 - Flaubert, Gustave
 - Formaggio, Dino
 - Forte, Luigi
 - Franchetti, Elena
 - Franke, Alexander E.
 - Frenzel, Ivo
 - Freud, Sigmund
 - Fricke, Gerhard
 - Frisch, Max
 - Frobenius, Leo
-
- Galasso, Giuseppe
 - Galli, Carlo
 - Ganni, Enrico
 - Garroni, Emilio

- Gauguin, Paul
- Gazzano Righi, L.
- Gehlen, Arnold
- Geiger, Moritz
- George, Stefan
- Gesualdo, Carlo, principe di Venosa
- Gide, André
- Gigli, Lorenzo
- Giorgetti, Giorgio
- Giotto di Bondone
- Glück, Franz
- Gnoli, Tomaso
- Goethe, Johann Wolfgang von
- Göpfert, Herbert G.
- Gor'kij, Maksim, *pseudonimo di Aleksei Maksimovič Peškov*
- Grab, Hermann
- Greco, Domenikos Theotokopulos, *detto El*
- Gross, Felix
- Guevara, Ernesto, *detto Che*
- Gutman, Hanns
- Guys, Constantin

- Haag, Karl Heinz
- Haas, Willy
- Halm, August
- Hauptmann, Gerhart
- Hauser, Arnold
- Haydn, Franz Joseph
- Hebbel, Friedrich
- Hebel, Johann Peter
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
- Heidegger, Martin
- Herskovits, Melville Jean
- Hitler, Adolf
- Hofmannsthal, Hugo von
- Hohenegger, Hansmichael
- Holbein, Hans
- Hölderlin, Friedrich
- Holm, Erik
- Holz, Arno

- Horkheimer, Max
 - Hotho, Heinrich Gustav
 - Hugo, Victor-Marie
 - Huizinga, Johan
 - Humboldt, Wilhelm von
 - Husserl, Edmund
 - Huxley, Aldous Leonard
 - Hytier, Jean
-
- Ibsen, Henrik
 - Innerkofler, Eduard
 - Ionesco, Eugène
 - Ivaldo, Marco
-
- Jochmann, Carl Gustav
 - Joyce, James
 - Jung, Carl Gustav
-
- Kafka, Franz
 - Kahler, Erich
 - Kahnweiler, Daniel-Henry
 - Kandinskij, Wassily (Vasilij Vasil'evič)
 - Kant, Immanuel
 - Kierkegaard, Sören Aabye
 - Klages, Ludwig
 - Klee, Paul
 - Kraus, Karl
 - Krause, Fritz
 - Krenek, Ernst
 - Kubin, Otakar
 - Kuhn, Helmut
 - Kürnberger, Ferdinand
-
- Laforgue, Jules
 - Lagerlöf, Selma
 - László, Fülöp Elek
 - Lauro, Pietro
 - Lautréamont, le Comte de, *pseudonimo di Isidore Ducasse*
 - Le Dantec, Yves-Gérard
 - Leibniz, Gottfried Wilhelm von
 - Leonardo da Vinci

- Lessing, Gotthold Ephraim
 - Liebruck, Bruno
 - Ligeti, György
 - Locke, John
 - Löhneysen, Wolfgang von
 - Loos, Adolf
 - Lorenz, Konrad
 - Lotze, Rudolph Hermann
 - Lukács, György
-
- Maeterlinck, Maurice
 - Mahler, Gustav
 - Mallarmé, Stéphane
 - Malraux, André
 - Manet, Édouard
 - Mann, Thomas
 - Mannheim, Karl
 - Manzoni, Giacomo
 - Marcuse, Herbert
 - Marietti, Anna Maria
 - Marino, Stefano
 - Marx, Heinrich Karl
 - Masson, André
 - Matteucci, Giovanni
 - Mautz, Kurt
 - Medicus, Fritz
 - Meier, *vedi* Meyer zum Hasen
 - Mendelssohn, Moses
 - Mendelssohn-Bartholdy, Jakob Ludwig Felix
 - Merker, Nicolao
 - Meunier, Constantin
 - Meyer zum Hasen, Jakob
 - Meyer, Theodor A.
 - Meyerhold (Mejerchol'd), Vsevolod Emilevič
 - Meyrink, Gustav
 - Michelangelo Buonarroti
 - Milton, John
 - Mondrian (Mondriaan), Piet (Pieter Cornelis)
 - Monet, Claude-Oscar
 - Moni, Arturo

- Montesano, Giuseppe
 - Montinari, Mazzino
 - Mörike, Eduard
 - Mouquet, Jules
 - Mozart, Wolfgang Amadeus
 - Mühlmann, Wilhelm Emil
 - Müller, Ernst W.
 - Müller-Doohm, Stefan
 - Murray, Henry A.
-
- Nachod, Hans
 - Napoleone I Bonaparte, imperatore dei francesi
 - Nestroy, Johann
 - Neumark, Fritz
 - Newman, Ernest
 - Nietzsche, Friedrich Wilhelm
-
- Offenbach, Jacques
 - Olbrich, Elfriede
 - Orazio Flacco, Quinto
-
- Palladio, Andrea
 - Pareyson, Luigi
 - Peirone, Silvia
 - Perfahl, Jost
 - Perutz, Leo
 - Petazzi, Paolo
 - Peters, Richard Stanley
 - Petrucciani, Stefano
 - Picasso, Pablo
 - Pichois, Claude
 - Piero della Francesca
 - Pinna, Giovanna
 - Pissarro, Camille
 - Platone
 - Poe, Edgar Allan
 - Pound, Ezra Loomis
 - Preti, Giulio
 - Proust, Marcel
 - Puccini, Giacomo

- Puvis de Chavannes, Pierre
- Raboni, Giovanni
- Raciti, Giuseppe
- Raffaello Sanzio
- Ranchetti, Michele
- Rasch, Wolfdietrich
- Ratz, Erwin
- Ravel, Maurice
- Reitani, Luigi
- Rembrandt Harmenszoon van Rijn
- Renéville, Rolland de
- Renoir, Pierre-Auguste
- Resch, Walther F. E.
- Richter, Mario
- Riegl, Alois
- Riesman, David
- Rilke, Rainer Maria
- Rimbaud, Jean-Arthur
- Rognoni, Luigi
- Rosenkranz, Johann Karl Friedrich
- Rossini, Gioacchino
- Rousseau, Jean-Jacques
- Ruco, Alessia
- Sade, Donatien-Alphonse-François, conte, *detto*, marchese di
- Saint-Saëns, Camille
- Saint-Simon, Claude-Henri de Rouvroy, conte di
- Salizzoni, Roberto
- Sartre, Jean-Paul
- Scharoun, Hans Bernhard
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph
- Schendel, Corinna von
- Schiavoni, Giulio
- Schikaneder, Emanuel, *pseudonimo di* Johann Joseph Schickeneder
- Schiller, Johann Christoph Friedrich
- Schlechta, Karl
- Schlegel, Friedrich
- Schlosser, Katesa

- Schnabel, Arthur
 - Schneditz, Wolfgang
 - Schoen, Ernst
 - Scholem, Gerhart
 - Schönberg, Arnold
 - Schopenhauer, Arthur
 - Schubert, Franz
 - Schumann, Robert Alexander
 - Serra, Franco
 - Shakespeare, William
 - Sibelius, Jean (Johan Julius Christian)
 - Simmel, Georg
 - Sisley, Alfred
 - Solger, Karl Wilhelm Ferdinand
 - Solmi, Renato
 - Sombart, Werner
 - Speiser, Felix
 - Staiger, Emil
 - Stalin (Džugašvili), Iosif Vissarionovič
 - Stein, Erwin
 - Steiner, Herbert
 - Stendhal, *pseudonimo di* Henri Beyle
 - Steuermann, Eduard
 - Stifter, Adalbert
 - Stockhausen, Karlheinz
 - Storm, Hans Theodor
 - Strauss, Johann
 - Strauss, Richard
 - Stravinskij, Igor (Igor' Fëdorovič)
 - Strindberg, Johan August
 - Sudermann, Hermann
 - Suhrkamp, Peter
 - Szondi, Peter
-
- Thoma, Hans
 - Tiedemann, Rolf
 - Tiziano Vecellio
 - Tolstoj, Lev Nikolaevič
 - Toscanini, Arturo
 - Trakl, Georg

- Traverso, Leone
 - Trockij, Lev Davidovič, *pseudonimo di Lejba Bronštejn*
 - Turner, Joseph Mallord William
-
- Ulbricht, Walter
-
- Vaccaro, Nicola
 - Valéry, Paul
 - Van Dongen, Kees
 - Van Gogh, Vincent
 - Verdi, Giuseppe
 - Verlaine, Paul
 - Vermeer, Jan (Johannes), *detto J. V. Van Delft*
 - Vico, Giambattista
 - Vischer, Friedrich Theodor
 - Voltaire, François-Marie Arouet, *detto*
-
- Wagner, Wilhelm Richard
 - Warburg, Aby
 - Weber, Max
 - Webern, Anton
 - Wedekind, Frank
 - Werner, Heinz
 - Wieland, Renate
 - Wilde, Oscar
 - Williams, William Carlos
 - Wittgenstein, Ludwig Joseph
 - Wols, *pseudonimo di Wolfgang Schulze*
-
- Zanzotto, Andrea
 - Ždanov, Andrej Aleksandrovič
 - Zeising, Adolf
 - Zinn, Ernst
 - Zola, Émile
 - Zweig, Stefan

Il libro

Teoria estetica, che qui si presenta in una nuova traduzione attenta a restituirne le peculiarità stilistico-espressive, è l'ultima opera a cui ha lavorato Adorno. Rimasto allo stato di grande frammento per l'improvvisa morte dell'autore (1969), questo testo rappresenta l'estremo punto di approdo della riflessione adorniana, che si volge alla realtà dell'arte rimeditando esperienze che hanno segnato il Novecento (da Valéry a Beckett, da Schönberg a Celan, da Klee a Brecht), per tentare però di cogliere le dinamiche costitutive dell'opera d'arte in generale e documenta un pensiero all'atto del suo stesso istituirsi nel confronto con ciò che maggiormente sfugge alla discorsività razionale, appunto la dimensione concreta dell'arte. L'estetico viene inteso da Adorno come il luogo di massima negatività per la ragione, ma non nel senso di qualcosa da esiliare nell'irrazionale, bensì nel senso di ciò che, in quanto costitutivamente altro, muove dall'interno e sollecita il pensiero dialettico nell'epoca della piena affermatività. La presa di distanza da facili schemi ideologici che riducono la creazione artistica a veicolo di messaggi, la demistificazione dell'edonismo che impera nella concezione dell'esperienza estetica propria del senso comune borghese, la sottile analisi delle implicazioni sottese ai rapporti dialettici tra arte, natura e mito, e non da ultimo la lucida enucleazione delle difficoltà in cui è invischiata la stessa tradizione della filosofia moderna dell'arte, fanno di *Teoria estetica* di Adorno uno dei massimi testi del Novecento filosofico ed estetico, in grado di dialogare con l'orizzonte culturale dell'odierna contemporaneità.

L'autore

Theodor W. Adorno (1903-69) è stato uno dei maestri della Scuola di Francoforte. Tra le sue opere pubblicate presso Einaudi ricordiamo: *Minima moralia* (1954, 2003), *Filosofia della musica moderna* (1959, 2002), *Dialettica dell'illuminismo* (in collaborazione con M. Horkheimer, ultima edizione 2010), *Introduzione alla sociologia della musica* (1971), *Terminologia filosofica* (1975), *Beethoven* (2001), *Immagini dialettiche* (2003), *Dialettica negativa* (2004). Nel 2005 Einaudi ha inoltre pubblicato *Mahler*, nel 2006 *Metafisica*, nel 2008 *Wagner*, nel 2010 *Stelle su misura* e nel 2012 *Note per la letteratura*.

- Dello stesso autore

- Dialettica dell'illuminismo
- Beethoven
- Introduzione alla sociologia della musica
- Filosofia della musica moderna
- Immagini dialettiche
- Dialettica negativa
- La scuola di Francoforte (con Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Leo Löwenthal, Friedrich Pollock)
- Minima moralia
- Mahler
- Metafisica
- Terminologia filosofica
- Wagner
- Dialettica dell'illuminismo (con Max Horkheimer)
- Stelle su misura
- Note per la letteratura

Titolo originale *Ästhetische Theorie*

© 1970, 1973 Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

© 2009 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Traduzione di Giovanni Matteucci

In copertina: Roy Lichtenstein, *Stretcher Frame*, olio su tela, 1968.
Collezione privata. © SIAE 2013.

Questo ebook contiene materiale protetto da copyright e non può essere copiato, riprodotto, trasferito, distribuito, noleggiato, licenziato o trasmesso in pubblico, o utilizzato in alcun altro modo ad eccezione di quanto è stato specificamente autorizzato dall'editore, ai termini e alle condizioni alle quali è stato acquistato o da quanto esplicitamente previsto dalla legge applicabile.

Qualsiasi distribuzione o fruizione non autorizzata di questo testo così come l'alterazione delle informazioni elettroniche sul regime dei diritti costituisce una violazione dei diritti dell'editore e dell'autore e sarà sanzionata civilmente e penalmente secondo quanto previsto dalla Legge 633/1941 e successive modifiche.

Questo ebook non potrà in alcun modo essere oggetto di scambio, commercio, prestito, rivendita, acquisto rateale o altrimenti diffuso senza il preventivo consenso scritto dell'editore. In caso di consenso, tale ebook non potrà avere alcuna forma diversa da quella in cui l'opera è stata pubblicata e le condizioni incluse alla presente dovranno essere imposte anche al fruitore successivo.

www.einaudi.it

Ebook ISBN 9788858410004